15 | LIBROS DE LA ACADEMIA

Interpretación

LORETO PRADO, LA REINA DEL TEATRO POR HORAS

Antonio CASTRO

PRÓLOGO: Eduardo VASCO

Academia de las **Artes Escénicas** de España

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE · inaem

Con la colaboración de:

FUNDACIÓN laisge

Postal de Loreto Prado ataviada de gran gala. © Portela. Museo Nacional del Teatro (Almagro).

15 | LIBROS DE LA ACADEMIA

LORETO PRADO, LA REINA DEL TEATRO POR HORAS

Antonio CASTRO JIMÉNEZ

PRÓLOGO: Eduardo VASCO

Academia de las **Artes Escénicas** de España

Loreto Prado, la reina del teatro por horas

Colección Libros de la Academia

Publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España
www.academiadelasartesescenicas.es – comunicacion@academiaae.es

Patrocinado por la Fundación de la Academia de las Artes Escénicas, con la ayuda de Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y la colaboración de la Fundación Aisge

Directora de Publicaciones de la AAEE: Liz Perales
Consejo de Publicaciones de la AAEE: Antonio Castro, Ignacio García May, Julio Huélamo y Margarita Piñero

© De esta edición: Academia de las Artes Escénicas de España
© Del texto: Antonio Castro Jiménez
© Del prólogo: Eduardo Vasco
© De las fotos: sus autores

Agradecimientos: Ayuntamiento de Madrid-Museo de la Historia, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM-INAEM), Museo Lázaro Galdiano (Madrid), Museo Nacional del Teatro de Almagro (MNTA), Emilio Calleja, Eduardo Vasco

Primera edición: septiembre de 2020

Diseño de cubierta: Mola Studio
Edición: Liz Perales
Coordinación editorial y producción: www.spandaeditorial.com

ISBN del libro impreso: 978-84-121522-3-4
ISBN del libro electrónico: 978-84-121522-4-1
Depósito legal: M-24081-2020

Versión electrónica disponible en www.academiadelasartesescenicas.es

Índice

Prólogo – Actriz para no olvidar (por Eduardo Vasco) 7

Una cómica entre trágicas 15

El teatro por horas 21

Una señorita bien 29

La ascensión de Loreto 45

El Romea de la calle Carretas 55

Chicote entra en escena 63

Su casa en el Cómico 73

Una compañía familiar 83

Por otros teatros 93

La *genial* Loreto 113

Una vida de giras 121

Los grandes éxitos 127

Los cuplés de Loreto 145

Un repertorio milenario 159

La muerte asoma. 181

Dijeron de ella.... 197

Repertorio de Loreto Prado 201
Obras estrenadas 202
Obras incluidas en su repertorio que no estrenó. 221

Índice onomástico 223

Bibliografía 232
Informaciones y artículos anónimos 234

Actriz para no olvidar

Ya sabrán ustedes que según la mitología griega Talía –la séptima musa, la del teatro y la poesía– era fruto de la unión de Zeus y la titán Mnemósine, que personificaba la memoria. Y les tengo que decir que a mí siempre me ha parecido curioso que, al menos en una buena parte de su genética, el teatro aparezca ligado en sus orígenes poéticos a la capacidad de recordar. Claro que quizás tengo que aclararles, si es que son ustedes ajenos a la profesión, que el teatro es una actividad en la que la memoria solo se practica sobre el escenario –texto, movimientos e indicaciones– y que brilla por su ausencia –o al menos se relega a una posición menor– tanto en el día a día profesional como en la formación académica en sí. Y este es un olvido que parece inevitable y contra el que es difícil luchar.

Con los años y los ensayos y los estrenos y las giras uno se da cuenta rápidamente de que el teatro es inevitablemente el arte del presente, y de que solo permite, al que lo ejerce con intensidad, habitar el momento y tratar de mirar hacia delante con la esperanza de que el futuro sea próspero o, al menos, benévolo. Y es que, aunque lo parezca, la desmemoria proverbial de las huestes escénicas no es el fruto de unas personalidades atiborradas de vanagloria –que las hay– o del desprecio del artista ciego por todo lo que no sea su obra –que también existe, claro–; es la consecuencia de la propia esencia del arte teatral. Y ¿cuál es esa consecuencia? Me lo he preguntado durante mucho tiempo hasta llegar a la conclusión de que la fragilidad, la fugacidad y los inevitables vínculos de la escena

con el presente inmediato conducen al intérprete a escapar, a huir de todo lo que no sea el encuentro con el espectador; a renunciar al pasado cuando no parece resultar útil en el ritual, en la liturgia de cada tarde donde se persigue que aparezca el teatro. Porque en este oficio nuestro lo que manda es la función, ya que define la existencia del actor y de todos los que estamos alrededor. Y, en definitiva, en la representación, finalmente, no existe nada más que lo que le ocurre al público. Se levanta el telón –si lo hay– y en ese momento, y solo entonces, es cuando se produce el hecho teatral; no sobre la escena, más bien en el interior del espectador. Cuando acaba el espectáculo todo desaparece excepto aquello que el respetable retiene en su memoria y que forma parte, ya, de su existencia. No queda casi nada más.

Yo, que he tenido la suerte de trabajar muy jovencito con extraordinarios actores y directores que se encontraban al final de su carrera, he sido testigo de cómo su memoria afloraba al tiempo que, ya de cara al final de su viaje profesional, la resignación o la rebeldía –según el caso– ganaban la partida. Coincidir con ellos me proporcionó una perspectiva que no solo me enriqueció como persona –y quiero pensar que como artista– sino que alimentó mi curiosidad que al poco se transformó en pasión por la memoria teatral, y me dediqué desde entonces a rescatar todo aquel signo de pasado escénico que me resultara interesante. Y les aseguro que hay mucho, mucho que rescatar –y coleccionar– y muchas, muchas cosas fascinantes con las que atrapar de alguna manera la esencia del teatro reivindicando, a la vez, ante las generaciones presentes y venideras la existencia previa de aquellas gentes de teatro que hicieron posible que llegásemos al momento en el que estamos. Yo lo entiendo como otro tipo de lucha contra la fugacidad, contra la fragilidad y, sobre todo, contra la injusticia que genera la desmemoria que padecemos los del teatro.

Mucho antes de que yo me planteara todo esto en serio ya era posible encontrar a Antonio Castro luchando en dura batalla por la difusión y la memoria de la escena, primero ante la actualidad –sigue todavía informando, sin descanso, de lo que ocurre sobre las tablas– y después con una labor casi de arqueólogo ante el pasado de los teatros y los teatreros de nuestro país que siempre he entendido que nos dignificaba a la vez que nos ilustraba. Así que cuando hace tiempo me habló de que iba a escribir este libro dedicado a la vida de Loreto Prado, creo que lo hizo con la seguridad de que yo entendería tanto la magnitud como la dificultad del trabajo a realizar, pero también, entiendo, lo hizo seguro de que yo compartiría su pasión por reivindicar la memoria de Loreto. Le manifesté, claro, mi alegría de inmediato porque pensaba que era un libro más que necesario y que iba a estudiar aspectos de aquellas décadas a los que rara vez se les dedica atención. Cuando me ofreció la posibilidad de escribir este prólogo me sentí honrado y afortunado por poder participar, aunque fuese con esta pequeña aportación, a esa cruzada que mantiene por relatar el pasado de los cómicos.

Debo admitir que, afortunadamente, en los últimos años, se han dedicado varios libros a rescatar figuras del teatro que ejercieron entre finales del siglo XIX y «la postguerra», pero aunque es una tendencia muy saludable –les aseguro que, en su gran mayoría son libros valiosos y recomendables– y nos ayuda a completar poco a poco el inmenso mosaico de la escena de aquellos tiempos, hay que decir que en general no contemplan el aspecto fundamental que aporta este libro que tienen en sus manos. Y es que *Loreto Prado, la reina del teatro por horas* nos proporciona una valiosa perspectiva que, afortunadamente, se aparta de esa tendencia a destacar únicamente las figuras que estrenaron el gran repertorio, que estuvieron vinculadas con algún sesgo ideológico concreto o que protagonizaron algún

acontecimiento puntual lleno de morbo o frivolidad. Este libro cuenta la vida de una mujer que hizo teatro para la gente de su ciudad cambiando de escenario cuando se terciaba, estrenando títulos a una velocidad vertiginosa y adaptándose a lo que demandaba el público sin dejar de ofrecer a la vez fórmulas para sorprenderlo, y es, sin duda, un texto necesario porque nos faltaba esta mirada desde la investigación seria –apasionada– sobre una figura clave que representa los aspectos más «populares» de nuestra historia teatral de aquellos años. Tanto es así que me atrevería a decir que sin entender el contexto y la vida de Loreto Prado resulta imposible comprender de manera acertada el teatro de esa época a la que tanto nos asomamos últimamente.

Por eso, como he dicho, cuando Antonio me contó su proyecto le manifesté mi alegría de inmediato, así como el deseo de leerlo y saber más de Loreto. Yo estaba entregado a la causa desde hacía años, ya que una de las experiencias fascinantes que más he disfrutado, y que recomiendo a cualquier lector aficionado a la historia teatral nacional, es la lectura de los libros que Chicote escribió para la posteridad y que incluían, como no, a Loreto, cuando no trataban directamente sobre ella. Pero, aunque adore a Chicote, cuya personalidad –qué gran amor por el oficio y por sus compañeros de arte– traspasa las páginas de sus libros, uno se queda tras su lectura con las ganas de conocer más datos objetivos sobre su compañera de escena, y estamos de suerte, porque este libro los proporciona con creces, además de relacionar cada acontecimiento con el contexto pertinente, con el lugar concreto y con las circunstancias profesionales que vivieron los personajes. También creo que este es un libro imprescindible porque rompe prejuicios y porque su lectura permite, aunque ahora sea imposible disfrutar del arte de Loreto en directo, que podamos hacernos una idea aproximada de cómo pudo ser aquel donaire, aquella gracia inigualable, aquella simpatía y,

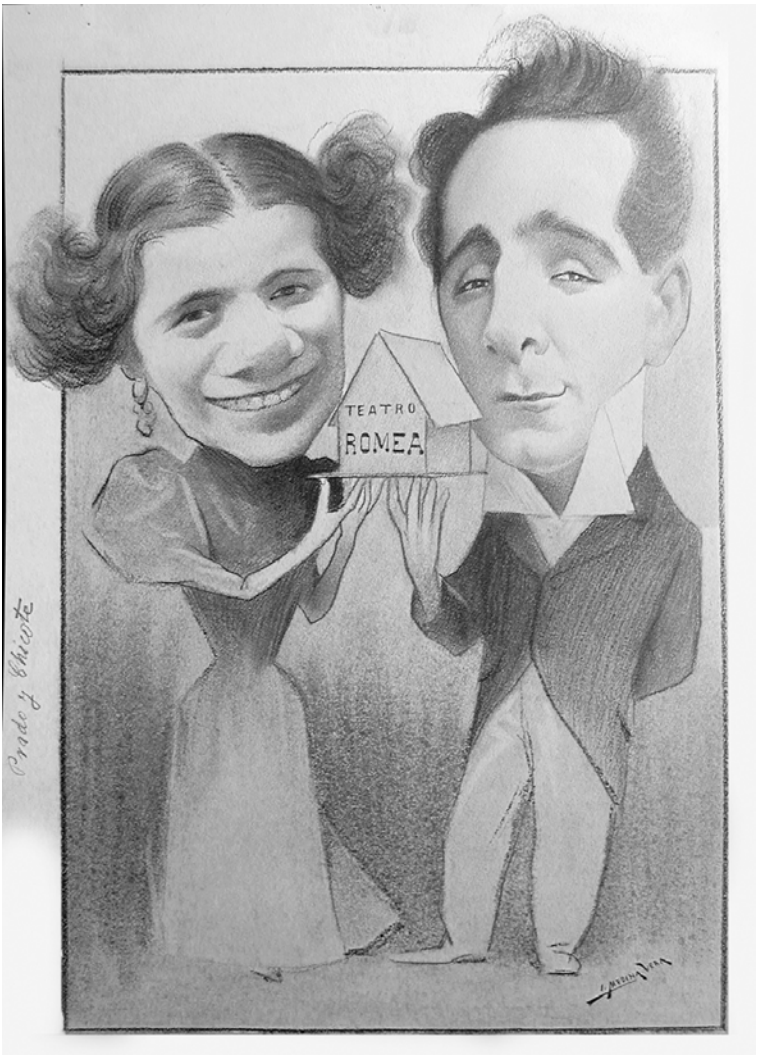
no nos olvidemos, aquella técnica prodigiosa de actriz que fue un referente intergeneracional y una parte insoslayable de la cultura de su tiempo; una mujer para no olvidar.

Pero permítanme volver a las referencias mitológicas del inicio. Es que me gusta recordar que Mnemósine era –nos adentramos aquí en lo mistérico– también, el nombre de un río del Hades opuesto al Lete –Leteo en su forma latina–, el río del que bebían aquellos que debían olvidar. Y, verán, en esto del teatro donde siempre vamos de cabeza a las aguas leteas, hay que agradecer, desde lo personal y lo profesional, que el autor de este libro siempre nos invite a beber del agua que más nos enriquece y continúe luchando con su fina labor contra ese olvido proverbial que siempre ha sufrido la olvidadiza farándula.

Eduardo Vasco
Director de escena

Cuando aparece ante el público tiene atisbos increíbles; da simpatía a la malicia; convierte en dulce lo picaresco; pone en su gesto todo un estado de alma y cuando llora, como cuando ríe simultáneamente, es tan sugestivo su imperio que el espectador participa de sus tribulaciones y sus alegrías con la vehemencia puesta en todo lo propio.

José Francos Rodríguez



Caricatura de Loreto y Chicote sosteniendo la casa del teatro Romea. Obra de Inocencio Medina Vera. 1900. © Museo Lázaro Galdiano. Madrid

Una cómica entre trágicas

La Historia, con mayúscula, se llena con los grandes acontecimientos, con los personajes considerados fundamentales para el avance de la Humanidad; con los desastres devastadores y con los genocidas. La historia, con minúscula, se rellena con todo lo demás y goza del prestigio de la intelectualidad. Con la historia del teatro ocurre exactamente lo mismo: pasan a la posteridad los autores considerados grandes, los directores, escenógrafos revolucionarios y los grandes intérpretes trágicos. Para el resto se reservan capítulos secundarios, más con la intención de dar noticia de su existencia que de analizar su importancia, si tuvieron alguna.

La actriz madrileña Loreto Prado fue una cómica que coincidió en el tiempo y en las carteleras con las grandes trágicas de final del siglo XIX y de la primera mitad del XX. Si un historiador de esa época tiene que citar a una actriz recurrirá, casi con toda seguridad, a María Guerrero, a Carmen Cobeña, María Tubau y, por supuesto, a Margarita Xirgu. Si se siente condescendiente tal vez aluda a Loreto como una actriz *popular*. Como si ese adjetivo fuera descalificante a pesar de que la prensa siempre se refería a ella como *la genial Loreto*.

Efectivamente, Loreto nunca fue *la* Prado, artículo reservado a la Guerrero, la Pino, la Xirgu... Tampoco fue *doña* Loreto como doña María (Guerrero, claro). Ella solo tuvo el nombre y... a miles de espectadores durante casi sesenta años de carrera. Loreto comenzó a morirse en un escenario sevillano el año 1943. Y no se murió del todo en la historia de la

escena porque Chicote, su compañero de toda la vida, no le dejó manteniendo viva su memoria. Aunque hoy esa memoria se ha desvanecido, por lo que considero oportuno refrescarla para las nuevas generaciones de aficionados al teatro.

Cuando apareció por los escenarios del Apolo y del Romea en las últimas décadas del siglo XIX, sus rivales femeninas eran Rosario Pino, Balbina Valverde, María Tubau y, claro, la Guerrero que, tras su debut en 1885, comenzó a imponerse sobre todas las demás. Luego, entrado ya el siglo pasado, se fueron incorporando a la lista de las grandes Catalina Bárcena, Lola Membrives, Carmen Ruiz Moragas, María Fernanda Ladrón de Guevara o Irene López Heredia. Ellas eran las que protagonizaban el gran teatro burgués –fueran dramas o comedias– firmado por las plumas más prestigiosas del momento. También estuvieron las estrellas del género frívolo, menos rutilantes, más efímeras. Su género escénico se denomina hoy *ínfimo,* pero es preciso reivindicar su espacio en la historial teatral española. En el siglo XXI apenas son recordadas Consuelo Vello *La Fornarina,* Raquel Meller o Consuelo Portela *La Chelito*. Otras coetáneas de Loreto en este género fueron Isabel Bru, Emerita Esparza, Rosario Soler, Blanca Pozas...

Quizá quien mejor reflejó esta singularidad fue Azorín. Unos días después de la muerte de Loreto le dedicó un hermoso artículo en la famosa tercera página del diario *ABC*:

> Loreto vive en una región aparte. María Guerrero, María Tubau, Rosario Pino, Carmen Cobeña, Matilde Moreno, María Palou son citadas, discutidas, ensalzadas por críticos y aficionado al teatro: Loreto Prado como a trasmano. Las otras actrices trabajan en géneros diversos, dentro de lo literario: Loreto Prado no rebasa nunca un mismo género. Las otras actrices van a provincias; pasan el mar y actúan en los teatros

> de América; alguna de ellas se presenta también en un gran teatro de París: Loreto Prado no sale de su Madrid. Concretada, limitada, ceñida a un solo género de trabajo y en una misma capital, Loreto va forzosamente afirmando su personalidad en una cierta manera. Se la considera región aparte; pero en esa región es insuperable. No es discreto, ni ponerla en parangón con las grandes actrices citadas, ni desconocer que su arte es tan arte, en mayor o menor intensidad, como el arte de esas renombradas actrices. (Azorín, 1943)

Loreto Prado está en tierra de nadie entre todas ellas. Comenzó a destacar en uno de los templos del género frívolo, el Romea madrileño, pero luego tuvo su propio teatro en el que se dedicó fundamentalmente a hacer reír. O a hacer llorar, que también sabía conseguirlo muy bien. La actriz es un punto y aparte en el teatro del siglo XX y como tal merece ser tratada: con dignidad y con respeto a un oficio que siempre amó y que nunca abandonó. Para varias generaciones de madrileños Loreto formó parte del paisaje urbano. Más que actriz fue un fenómeno de masas. Los padres llevaban a sus hijos a verla, hiciera lo que hiciera. Esos hijos, a su vez, llevaban también a los suyos y así durante casi sesenta años:

> *Pues anda, en un simón vamos al trote,*
> *para ver a la Loreto y al Chicote.*

Suele ser habitual que los periodistas veteranos, con cientos de comedias vistas y decenas de actores admirados, tiendan a establecer comparaciones cada vez que emerge una nueva figura. A Loreto la consideraron digna sucesora de Pepita Hijosa, la gran cómica del siglo XIX. Ella también era madrileña –nacida en la calle del Príncipe–, menuda de físico y vivaracha en la escena. Aunque, a diferencia de Loreto, la Hijosa se formó

en el Conservatorio y hasta salió de él con un premio. Pero su formación académica quedó a un lado cuando descubrió la eficacia de una réplica oportuna, de una frase bien colocada, de una mueca que hacía estallar en carcajadas al respetable. Pepita Hijosa saltó a la fama desde un teatro, el Variedades de la calle Magdalena, devorado por el fuego en 1888. Compartió aquel escenario con un juvenil Julián Romea. Pasó por teatros como el Circo de Paul, el Eslava y el Novedades. En los últimos años de su vida trabajó en el Español con María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Como murió en 1899, coincidió en Madrid durante más de una década con Loreto, por lo que las comparaciones se podían establecer visitando los teatros donde actuaba cada una de ellas.

A Loreto no le faltaron imitadoras, muchas de ellas auténticas caricaturas del original, que jamás lograron desbancarla. Ya en 1893 algunos gacetilleros señalaron a Pilar Delgado como émula de Loreto:

> En el Cómico se dan representaciones para la familia. Llama la atención una tiple que le va a quitar los moños a Loreto Prado. La Srta. Pilar Delgado es desenvuelta como ella; se desvive por lucir los bajos, como ella, y carece de voz, como ella. ¿Cabe mayor parecido? (Juan Rana, 1897)

Nunca más se supo de esta señorita Delgado. Veinte años después de fallecer Loreto los teatreros le encontraron una sucesora: Lina Morgan. En este caso solo los más viejos tenían elementos de juicio para hacer esa comparación porque Lina tenía solo siete años cuando murió Loreto. Seguramente se hizo muchas veces basándose en lo que se podía leer sobre la Prado. Como ella, Lina también fue la reina de la mueca, de la parodia, del disparate. Y también logró su lugar en el teatro español a base de pisar escenarios, porque no tenía formación

académica. Como medio siglo antes, los espectadores acudían a La Latina a ver a Lina, sin importarles qué espectáculo estuviera representando.

Los comienzos de la temporada otoñal madrileña no cobraban pulso hasta que Loreto y Chicote reabrían su teatro Cómico. En octubre de 1916 el *Heraldo de Madrid* dedicó el mismo espacio e importancia a la apertura del teatro de la Princesa (María Guerrero), con Margarita Xirgu protagonizando *La hija de Yorio,* y a la del Cómico donde Loreto y Chicote repusieron la zarzuela *Alma de Dios*. Eran las dos caras del teatro madrileño del momento y, a buen seguro, los cómicos rivalizarían –y ganarían– en espectadores a la gran trágica catalana que solo dos años antes se había presentado en la capital.

Todo lo que se dice de la actriz podría aplicarse a su eterno compañero: Enrique Chicote. Desde el principio conviene informar de que nunca contrajeron matrimonio a pesar de que permanecieron juntos más de medio siglo. Chicote hizo de todo en el teatro: escribió, dirigió, actuó y produjo. Si todo esto lo hubiera hecho en otros géneros, su nombre tendría la misma –o más– consideración que los Díaz de Mendoza, Mario, Borrás, Calvo, Morano o Thuillier. En su madurez Loreto comenzó a recibir algunas distinciones destacadas. En diciembre de 1928 el Centro Hijos de Madrid, que había comprado el teatro Odeón y que por eso se llamaba entonces del Centro, otorgó el Premio María Guerrero para las actrices destacadas. La Guerrero había fallecido precisamente en ese teatro (hoy Calderón) a principio de 1928. El galardón se otorgó a Leocadia Alba, Rosario Pino y Loreto Prado. Las tres eran de la misma generación y tenían, más o menos, la misma experiencia. Al reseñar la concesión de este premio, se publicó en *La Nación*:

> Sin que ello tenga ni atisbos de reparo, sino únicamente la exteriorización de un sincero recuerdo, queremos estampar aquí un nombre junto a los de las actrices mencionadas: el de Loreto Prado. El caso de Loreto Prado, al margen del tópico teatral, es un verdadero prodigio. Y puestos a maldecir del tópico, no hemos de incurrir en el de afirmar que cualquier otra nación se enorgullecería de tener tal actriz, porque nuestros públicos y nuestros autores se enorgullecen de Loreto Prado. (*La Nación*, 27-12-1928)

En ese momento la actriz tenía ya sesenta y tres años. Los reconocimientos institucionales a su ingente trabajo aún tardarían unos años en llegar. Y es que su pecado fue haber sido siempre una cómica entre las trágicas.

El teatro por horas

Los "fabricantes" de juguetes cómicos para los teatros de funciones por horas han logrado pervertir el buen gusto del público, hasta el punto de que a éste poco le contenta y nada le satisface.
El Abate Pirracas (De Padilla y Clara, 1892)

Cuando el mordaz crítico del Heraldo escribió las frases que anteceden, el teatro por horas llevaba casi treinta años dominando la cartelera española y no le faltaba nada de razón al abate en esa afirmación.

En el año 1868 España se vio inmersa en una gravísima crisis económica debida a una prolongada sequía y a quiebras bancarias propiciadas por los negocios ferroviarios. Ese año se recuerda por ser en el que se produjo la *Gloriosa Revolución* que destronó a Isabel II. Pero también es un año señalado en la historia teatral de nuestro país porque en él apareció lo que se convertiría en un subgénero: el teatro por horas.

En esos años la escena española registraba una intensa actividad y predominaban dos géneros: la zarzuela y los bufos. El género lírico español había resucitado brillantemente con una serie de compositores/empresarios que obtuvieron grandes éxitos en teatros como el del Circo en la plaza del Rey. Gaztambide, Olona, Asenjo, Oudrid... vieron tan claro el negocio que se embarcaron a construir un teatro nuevo que, precisamente, llamaron Zarzuela y que se inauguró en 1856. En las antípodas escénicas estaban los bufos madrileños o los bufos de Arderius. Fue este un avispado tenor quien, tras una

estancia en París, decidió importar los espectáculos de moda, las operetas bufas, pero adaptadas a los gustos de los madrileños. El estreno de *El joven Telémaco* (1866) en el teatro Variedades de la calle Magdalena, fue el pistoletazo de salida. Inmediatamente se ganaron al público de las clases populares y fueron transitando por los teatros más grandes de la capital, siempre con éxito. Durante algunos años los bufos y el teatro por horas fueron rivales encarnizados.

Fueron tres cómicos los que alumbraron el teatro por horas para combatir la escasez de espectadores. A consecuencia de esa crisis los madrileños no tenían dinero ni para pagar el precio de una entrada al teatro. Así que Antonio Riquelme, Juan José Luján y José Vallejo decidieron fraccionar las representaciones en el teatrito donde trabajaban, el Recreo de la madrileña calle Flor Baja. Tenía un aforo de unos setecientos espectadores y, al empezar este tipo de programación, hacían funciones a las siete, a las nueve, a las diez, a las once y a las once y media, con una obrita distinta en cada una de ellas. Los sábados y domingos llegaba a tener siete sesiones, desde las cuatro de la tarde hasta las once de la noche. El éxito fue inmediato porque, al ser representaciones cortas, los precios eran también reducidos. El público podía acudir a cualquiera de las representaciones sin tener que presenciar una comedia de tres actos y dos horas de duración.

La fórmula del teatro por horas revolucionó la escena madrileña y no para bien. El gran éxito económico hizo que los intrépidos actores se trasladaran a un teatro más grande, el Variedades de la calle Magdalena, donde los ingresos eran notablemente más altos. En ese momento cada tarde levantaban el telón en Madrid media docena de grandes teatros: Real, Zarzuela, Español, Variedades, Novedades y del Circo. Todos con aforos por encima de los mil espectadores. Un cálculo publicado en el *Diario Oficial de Avisos* (9-3-1868)

concluyó que cada día de plena temporada se ponían a la venta 36.400 localidades, incluyendo las de las plazas de toros, juegos de pelota, cafés cantantes y locales donde se ofreciera algún espectáculo. Los teatritos calificados de segundo y tercer orden, como el Recreo, adoptaron rápidamente la modalidad por horas. El precio medio de las entradas en ellos era de unos 25 céntimos, popularizándose la expresión *a real la pieza*, que hacía referencia a este sistema. Algo se avanzó porque hasta entonces en los cafés teatro, donde se perpetraban representaciones en tablaos mínimos, se entraba consumiendo un café y media tostada. El baremo del éxito lo daba el número de tostadas que se vendía cada día de representación.

Lo que en principio fue una iniciativa para sortear la crisis se convirtió durante casi medio siglo en la fórmula principal de prácticamente todos los teatros. Surtir a todos ellos de las decenas de obritas que necesitaban cada temporada hizo que el género dramático se degradara hasta lo insustancial. Es cierto que el teatro español tiene desde sus orígenes una tradición de obras cortas en los entremeses o los sainetes. Pero estas eran piezas destinadas a complementar las grandes veladas teatrales de los corrales de comedias, en los que cada función podía alargarse más de cuatro horas entre loas, bailes, sainetes y obra principal. Las obras escritas en la segunda mitad del siglo XIX eran para cubrir toda una sesión. Puede entenderse que en treinta o cuarenta minutos no podía desarrollarse un argumento con enjundia. Si repasamos el catálogo de comedias cortas estrenadas hasta la primera década del siglo XX, no creo que lleguemos a encontrar una docena que hoy sean recordadas. El teatro por horas propició también la aparición del conocido como *género chico*. Aunque a veces se denomina genéricamente así a nuestra zarzuela, nada más lejos de la realidad. Este género consistía en un endeble argumento, que daría para unos veinte minutos de representación,

y tres o cuatro partituras que se intercalaban entre los diálogos. Por eso no debe extrañar que algunas de estas obras tengan cuatro o cinco autores. Uno o dos de ellos escribían el texto y los compositores aportaban también una o dos canciones cada uno. Han sobrevivido algunos ejemplos que demuestran la maestría de aquellos creadores de formato corto. *La Gran Vía* y *Agua, azucarillos y aguardiente* serían dos de los más recordados y que siguen en programación en los teatros líricos. La denominación de género chico viene bien para englobar a muchos disparates, cientos de los cuales no pasaron de la noche del estreno. Los escritores mostraban más imaginación a la hora de definirlos que de escribir las tramas: disparate cómico-lírico, viaje inverosímil, viaje fantástico-peculiar, aventura cómico-trasatlántica... En 1908, comenzando la reseña de una obrita del género, leemos:

> La fecundidad de nuestros autores dramáticos y cómicos supera a cuanto pudo soñar la más desapoderada ambición. Tenemos abiertos en Madrid, entre teatros, teatrillos y teatretes, con mezcla de cinematógrafo y sin ella, más de veinticinco. Y en todos se quiere estrenar y en todos se estrena; de modo que no pasa día sin que haya primicias escénicas que ofrecer al respetable público, y se lamenta una verdadera epidemia de dramas, melodramas, obras sicalípticas, comedias caseras, todo ello concebido y dado a luz con velocidad vertiginosa. Los dramas comprimidos y con música predominan tanto, que los carteles anunciadores de los espectáculos chorrean sangre. (*Heraldo de Madrid*, 17-10-1908)

Obviamente, la preferencia de los empresarios y de los actores por el subgénero fue en detrimento del que podríamos llamar gran teatro español. Solo al final del siglo XIX autores como José Echegaray, Pérez Galdós o Benavente comenzaron a

recuperar la tradición dramática española. Cercano ya el siglo XX, ante la persistencia del teatro por horas, algunos periódicos comenzaron a publicar artículos denigrándolo. *El Diario del Teatro* publicó un extenso artículo arremetiendo ferozmente contra esta modalidad. El texto llevaba la firma de *Uno* y podemos leer en él:

> ¡El teatro por horas! Es decir, el arte del menudeo. ¡El imperio del microbio! Teatros caseros pero donde paga el público y donde los artistas que hacen tres o cuatro obritas diarias y de seis a ocho los días festivos, no disponen del tiempo preciso para hacer un estudio detenido y profundo de su trabajo, resultando de esto la más cruel deficiencia en la ejecución de las obras y la perversión artística de sus intérpretes, que más parecen aficionados que artistas de profesión. El teatro por horas lo ha pervertido todo, todo lo ha perturbado y todo lo ha empequeñecido. (*El Diario del Teatro*, 20-1-1895)

Entrado ya el siglo XX la persistencia del género chico en algunos teatros provocaba críticas feroces de quienes abogaban por un teatro más profundo, más literario y más cuidado artísticamente. No le faltaban defensores al género. Leemos en *El Día* de Madrid:

> ¿Cuántas veces al caer el telón, a la terminación de un estreno, entre el estruendo de silbidos, bastonazos y palmadas, me he preguntado: qué quiere el respetable? La obra está escrita con todas las reglas del arte; los caracteres perfectamente definidos; los versos relativamente bien hechos; el lenguaje, culto; los chistes, más cultos aún; exposición... nudo... desenlace... y, sin embargo, no ha gustado... ni dará dos pesetas. ¿No dicen que el teatro es el espejo fiel de las costumbres de un pueblo? Pues creo sinceramente que antes de criticar el teatro

> y dedicarle miles de artículos de profunda observación, lo que deben hacer (porque yo no pertenezco a ese negociado) es estudiar las costumbres del pueblo... (De Rojas, 1904)

Si bien la decadencia fue escalonada, el teatro por horas o por secciones tardó en desaparecer. Y no podemos darlo por muerto definitivamente hasta que desapareció Loreto Prado. Ella y Chicote nacieron para la escena en este género y, salvo algunas comedias de dos o tres actos, todo su repertorio fue chico y ellos permanecieron fieles al mismo hasta el comienzo de los años cuarenta del siglo XX.

Todavía en el año 1920 se estipulaban las cantidades que debían pagar a los autores por actos representados. Ese año al Cómico, centro de operaciones de nuestros protagonistas, se le puso una tarifa de 27,50 pesetas por acto *de verso* y 37,50 por acto con música. El gran Apolo, la catedral del género chico, abonaba la tarifa máxima que era de 75 pesetas por acto en el género lírico.

Loreto y Chicote fueron los últimos en ofrecer el teatro por horas en España. Tras la Guerra Civil los teatros, que habían sido incautados, se fueron reabriendo poco a poco y se devolvieron a sus propietarios o herederos. Algún empresario, como Ildefonso Anabitarte del Fígaro, había muerto durante la contienda. La ya anciana pareja volvió a su casa del Cómico. Para la entonces tradicional apertura de los teatros tras la Semana Santa, en 1940, ellos ofrecían cuatro o cinco sainetes en dos sesiones. Para esa ocasión estrenaron *El dragoncillo*, de Luis de Armiñán y *Siete veces*, de los hermanos Álvarez Quintero. Aunque Serafín había muerto en 1938, las pocas piezas que se estrenaron hasta el fallecimiento de Joaquín, en 1944, llevaron la firma de los dos.

Debemos pensar que en ese momento, cuando todos los teatros ofrecían comedías extensas, algunos con títulos distin-

tos en la sesión de tarde y en la de la noche, la programación del Cómico era una rareza y la puesta en escena debía ser muy elemental, a base de telones y poco mobiliario. No obstante, esta fórmula se mantuvo muy pocas semanas. Tal vez fue un recurso empresarial para tener abierto el teatro mientras se ensayaba una nueva comedia larga: *La risa va por barrios*, también de los Quintero. Pero tras la muerte de la reina del teatro por horas, *la genial Loreto*, este también feneció.

Desgraciadamente otra crisis económica, la iniciada en todo el mundo el año 2007, resucitó este tipo de teatro corto en España, solo que esa vez comenzó a conocerse como *microteatro*. La fórmula era la misma: obras muy cortas y muchas representaciones cada día a precios realmente económicos. Definitivamente, en el teatro está todo inventado.

Postal de Loreto Prado. © Portela. Museo Nacional del Teatro (Almagro).

Una señorita bien

Trazar una biografía al uso de Loreto, con profusión de datos, lugares y personas, es una tarea prácticamente imposible cuando han transcurrido casi ochenta años desde su muerte y casi setenta de la de Enrique Chicote, su eterna pareja. Rastreando exhaustivamente la prensa de toda la época en la que desarrolló su ingente carrera teatral apenas encontramos datos personales. Siempre se publicaron noticias acerca de sus trabajos, de sus estrenos, de sus giras o enfermedades. Tal vez fuera que no tuvo vida privada.

El primer dato de su vida que era desconocido es la fecha exacta de su nacimiento. Por el certificado de defunción sabemos que sus padres fueron Francisco Prado y Emilia Medero, ambos madrileños. En dicho certificado de 1943 consta que tenía setenta y ocho años en el momento de su defunción pero no aparecen el día y mes de nacimiento. Si tenía la edad recogida en el documento, habría nacido en 1865. Los pocos datos que figuran en el certificado de defunción fueron aportados, según consta, por Victoriano Cabero Aguirre, persona de quien no hemos encontrado ningún dato. El año de 1865 es también el que figura en la entrada de la actriz en el libro editado por la SGAE *Mujeres de la escena 1900-1940*. Afortunadamente en el Archivo de la Villa de Madrid existe un registro de nacimientos, matrimonios y defunciones de la década de los sesenta del siglo XIX. A partir de ese dato del certificado de defunción hemos consultado dicho registro y en él se confirma ese año de nacimien-

to.[1] La segunda pista, el día de nacimiento, la tuvimos en el nombre. Loreto no es un nombre común, como sería habitual con cualquier otro que se impusiera un día cualquiera del año. Algunos años los periódicos felicitaban a la actriz en el día de su *santo*, que es el 10 diciembre, festividad de esa advocación mariana. Y, efectivamente, ese es el día en el que figura en el registro. Así que la fecha exacta de su nacimiento fue el 10 de diciembre de 1865. El domicilio que figura en la inscripción es la calle Ancha de San Bernardo número 68, así como el nombre de pila de María Loreto. Fue bautizada en la parroquia de San Ildefonso. Dos años más tarde que Loreto figura el nacimiento su hermana Araceli y en ese momento el domicilio familiar que aparece estaba en la Corredera Alta de San Pablo número 8. Confirmar el año de nacimiento nos sirve para deducir que la actriz, a lo largo de su vida, construyó un personaje con algunas inexactitudes, como reseñaremos más tarde.

Los datos más veraces sobre ella son los que proporcionó Chicote en su libro *La Loreto y este humilde servidor*. Porque el mismo autor escribió en 1955 la que se titula *Biografía de Loreto Prado*, pero se trata de una obrita de nulo rigor documental. La plantea como una ficticia entrevista entre un reportero y la actriz en la que ella cuenta algunas cosas de su vida. Se complementa este amago de biografía con una selección amplia de los panegíricos que le dedicaron numerosos dramaturgos que la conocieron y trabajaron con ella. Pero siempre son textos laudatorios sobre sus cualidades artísticas y sobre su carisma entre el público. Ese libro es, básicamente, un acto de amor hacia una persona que entonces llevaba ya doce años muerta.

Loreto Prado Medero y su hermana Araceli eran dos niñas bien porque su padre, abogado, gozaba de una excelente posi-

[1] Registro de 1865. Folio 799 (Archivo Villa de Madrid)

ción económica. Loreto había aprendido música y canto por diversión, por ser actividad adecuada a una niña de familia acomodada. Ese conocimiento le sería muy útil cuando tuvo que dedicarse al teatro. Sin embargo, las niñas y la madre pudieron disfrutar durante pocos años de ese bienestar económico. Al fallecer el padre sus negocios se vinieron abajo y su familia tuvo que abandonar la buena vivienda en la calle Ancha de San Bernardo. Muy cerca de ella nacería más tarde el que sería su compañero, Enrique Chicote.

Pudo presumir la artista de haber conocido a cuatro reyes, Isabel II, Amadeo de Saboya, Alfonso XII y Alfonso XIII, a todos los presidentes de la primera y segunda república y al dictador Franco. Salió a escena cuando Isabel II ya había sido derrocada. Con todos los demás regímenes triunfó porque hizo un teatro en el que la actualidad política estaba casi totalmente ausente. Solo aparecían chistes o gracias circunstanciales, según los momentos en los que se estrenaron sus comedias. Solo durante los años de la Guerra Civil tuvo que prescindir de las obras que le había escrito Muñoz Seca porque fueron prohibidas por las autoridades republicanas.

Doña Emilia, la madre de Loreto, tuvo que buscar los medios de salir adelante con las dos niñas apenas adolescentes. La costura fue uno de los trabajos que les permitían mal vivir. Y a veces, ni eso. Llegó un momento en el que, para poder comer las tres, tuvieron que empeñar la máquina de coser de la madre, el único instrumento que les permitía ganar unas perras. Y fue ese drama, el empeño de la máquina, lo que decidió a Loreto a meterse a artista: el deseo de desempeñar el valioso objeto.

Entre tanto Loreto había recurrido a su gracia natural para sacar algunos reales. Acudía a la casa de unos amigos pudientes, los Maltrana, a los que cantaba y recitaba poemas a cambio de algunas propinas. Ella afirmó en alguna ocasión que le

daban un duro por actuación aunque, en el último tercio del XIX, mucho parece... Era don Sebastián Maltrana un próspero comerciante, con un popular almacén en el número 18 de San Bernardo. Los Maltrana vivían en un palacete conocido como de Altamira en la calle Ancha de San Bernardo. Una imponente mansión del siglo XVIII que era uno de los centros sociales de la nobleza. Hoy todavía está en pie el cuerpo central del mismo. Allí también se había establecido una escritora conocida como la princesa Rattazzi (Marie Laetitia Bonaparte-Wyse). Era nieta de Luciano, el tercer hermano de Napoleón. Cuando se estableció en Madrid, el año 1880, se presentaba con el título Rattazzi, de su segundo marido, aunque ya había contraído tercer matrimonio con Luis Rute. La princesa también contaba con la joven para amenizar sus reuniones sociales, a las que acudía con su hermana, vestidas ambas con ropas que les prestaban las Maltrana. Si nos fiamos de las fechas reales del nacimiento de las Prado, tenían quince y catorce años cuando la escritora y pintora llegó a la capital. Y parece que Sebastián Maltrana tuvo mucho que ver en la contratación de Loreto para la compañía del teatro Felipe, venciendo la resistencia de la madre quien, ante el empeño de la máquina, no tuvo más remedio que consentir que su hija se metiera a cómica. Dado que el señor Maltrana ocupaba la presidencia del sindicato de comerciantes y formaba parte de la junta del Círculo Unión Mercantil, es creíble que tuviera relación, e influencia, con los empresarios teatrales y que les recomendara a la aspirante a actriz.

La madre de Loreto, doña Emilia, falleció en septiembre de 1912 mientras la hija representaba en el teatro Cómico *El machacante*. La hermana de Emilia, Araceli Medero, era, a su vez, la madre de la actriz Julia Medero, que figuró en la compañía de los actores. Debutó con ellos el año 1911 en el drama *El monaguillo de las Descalzas*. Un año más tarde Julia

contrajo matrimonio con el actor Felipe Rodríguez Miranda, que también pertenecía a la compañía. La Medero estuvo junto a su tía hasta diciembre de 1932 cuando, por una parada forzosa de la compañía, se contrató con la de Valeriano León y Aurora Redondo.

Loreto no fue una mujer guapa ni con los cánones de belleza del siglo XIX ni lo sería con los actuales. Era menuda, de corta estatura. Hay algunas fotos en las que aparece de pie junto a unos señores sentados. En ellas vemos que estando así tiene la misma altura que los sentados. Así que debía medir entre 1,50 y 1,60 metros. La fuerza de su atractivo estuvo siempre en la expresividad de su rostro y en el portentoso

Carlos Arniches, García Álvarez, Quinito Valverde, Enrique Chicote y Loreto Prado. Después del estreno de *Gente menuda*. Teatro Cómico, 1911. © Museo Nacional del Teatro (Almagro).

trabajo de mímica que imprimía a todos los personajes. Se creó una imagen que es la que ha llegado hasta nuestros días. Siempre vestida con faldas largas y blusas, cuando no con trajes masculinos. Un pelo alborotado, peinado casi siempre con moño atrás, era otra señal de identidad. Aunque en sus últimos años de vida tuvo que recurrir a las pelucas, sobre todo para no aparecer encanecida, su mata de pelo fue uno de sus orgullos. Hasta el extremo de que cuando estrenó *El tío de Alcalá* (1901), se peinaba en escena. Cuando desparramaba su melena, que le llegaba casi hasta los talones, los espectadores no podían contener expresiones de admiración. Entonces, dado que la cercanía entre el público y la escena en aquellos salones era total, ella se volvía y les decía: *¡Pues tó es mío!* Con su moño sería esculpida por Benlliure en el monumento que le erigió Madrid.

Ese físico diminuto contrastó siempre con la gran energía que desplegaba en escena. Ceferino Palencia escribió esto sobre ella:

> Siempre que veo a Loreto
> trabajar, digo extasiándome:
> ¡Señor! ¡Que en un cuerpo tan chico
> se encierre un arte tan grande! (Chicote, 1955)

No tenía ningún complejo en reírse de sí misma en las revistas de principio del siglo XX. En *El palacio de cristal* (1907) se incluían unas coplas humorísticas y una de ellas, que cantaba Chicote, aludía a la estatura de la actriz:

> Anoche en el Gran Teatro
> decía un espectador:
> Es tan chica la Loreto
> que parece un cañamón.

La famosa melena de Loreto. Postal. © Portela. Museo Nacional del Teatro (Almagro).

En las distintas necrológicas aparecidas en 1943, la firmada por Luis de Armiñán, un periodista que le profesó gran admiración, también hacía hincapié en el físico:

> Feúcha, menuda, con arrebatadora gracia femenina, a la mujer le bastaba la brasa de sus ojos y a la actriz el nervio dramático de su arte, más intuitivo que académico. Tiple sin voz, intencionada sin proponérselo, cómica con defectos para el crítico adusto, hacía reír con su risa y llorar con sus lágrimas. (De Armiñán, 1946)

Desde que comenzó a trabajar y a ganar algún dinero de manera continuada, se convirtió en el sostén de toda su familia. Además de la madre, se hizo cargo de su hermana Araceli y de los tres hijos de ésta tras pasar por un matrimonio desgraciado. Araceli sería su acompañante fiel en trabajos y viajes. De estos últimos hizo muchos por España, pero nunca salió de nuestro país. A mediados de 1894, cuando ya era una figura muy popular, tuvo proposiciones para presentarse en Buenos Aires, llegando a anunciarse su marcha. Pero las rechazó todas, así como algunas que le llegaron desde París. No quiso arriesgarse a presentarse ante públicos que, quizá, no hubieran entendido su lenguaje escénico y obtuviera algún fracaso.

La biografía de Loreto debe ser entonces sobre su vida artística, sobre el teatro que defendió con uñas y dientes y que desapareció de la escena española hace ya décadas. Loreto Prado fue la reina del teatro por horas, o por secciones, desde su debut hasta casi su muerte.

Loreto se levantaba después del mediodía y, tras arreglarse y comer frugalmente, se trasladaba al teatro donde, a las tres de la tarde ya estaba ensayando. Poco más tarde comenzaba la sesión vermut (a las cuatro y media) y ya se encadenaban las sesiones hasta la madrugada. Tenía tiempo para cenar, lo que

hacía entre bastidores, casi siempre acompañada por familiares y amigos. Tras la última función se acercaba a la Puerta de Sol a tomar un chocolate con picatostes. El café Levante, de esa plaza, solía ser el preferido de la pareja, como de tantos otros escritores y cómicos por su proximidad a los grandes teatros. Al regresar a casa aún estudiaba un rato antes de dormir. Esa fue su rutina durante medio siglo: la de una jornalera de la escena.

En los primeros años de carrera, cuando ya era popular entre el público madrileño, la mayoría de los críticos la adulaban en cada estreno a pesar de no ser una belleza ni tener una voz extraordinaria. Esta limitación vocal fue reseñada en bastantes ocasiones. *El Abate Pirracas* (Matías de Padilla y Clara) no dejaba de aludir a ella en sus columnas de *La Correspondencia de España*:

> Loreto Prado es una actriz cómica con talento, gracia y una intuición maravillosa. Como tiple la falta voz; pero la que tiene es afinada, flexible y la aprovecha con discreción y arte. En lo que no hay otra que se la pueda comparar es en la manera de decir. Este es su principal mérito, por eso donde vence siempre es en una frase. Nadie sabe como ella saturarlas de malicia ni acompañarlas del más gracioso desenfado. Cuando conviene las subraya, cuando interesa las suaviza, las desvanece, las esfuma en sombras. Que me desmientan si no, el botones de *Crispulín* o la protagonista de ¡*Viva mi niña!* o el anarquista de *Un punto filipino.* (De Padilla y Clara, 1894)

Trabajando en el género ínfimo, en el que comenzó, se corría el peligro de ser flor de un día, de tener éxito efímero porque en él no abundaban las sutilezas, la moderación o el estudio de los personajes. Loreto, desde sus comienzos, se acostumbró a los desplantes, a los vestidos de colores chillones, y no pocas

veces desgastados, al humor grueso de un salón de variedades de última categoría. Al citado Abate Pirracas aquello le sublevaba y no dejó de recriminárselo a la artista:

> Yo lamento con toda la sinceridad de mi alma, que la señorita Prado, quizás contra su propio deseo, haya cultivado el género de las frases atrevidas, de los epigramas verdes, y que en sus labios estén siempre las palabras gruesas de la gente del arroyo. Con esto, solo conseguirá divertir *a su público,* que no es otro hoy día, que ese despreocupado y bullanguero del ¡ole! y del *¡VIVA TU MARE!,* que tanto se asemeja al de los cafés cantantes. Ignoro si en algún teatro que no sea el de Romea, es posible sufrir una noche y otra, y otra, los pasos de baile flamenco, el movimiento rápido de las faldas cortas, el desplante desahogado, la interpelación desenfadada dirigida al espectador, y todo ese cúmulo de efectos y recursos que nada tienen que ver con el arte de la declamación cómica. (De Padilla y Clara, 1895)

Está claro que a la actriz aquellos consejos y críticas le afectaron muy poco porque jamás dejó de hacer lo que el público le reclamaba. Respecto a las frases atrevidas y demás, esta estrofa que cantaba en *Un punto filipino* (1894) cuando interpretaba a un albañil, nos da una idea de su *procacidad*:

> ¡Ay!, mulata de mi vida,
> ¡Ay! Vente a mi cafetal,
> verás tú, niña querida,
> que contenta vivirás.
> Ven, que tengo yo una cosa,
> que no es cosa de comer,
> tan rica, dulce y sabrosa,
> que te vas a relamer. (Jackson Veyán, 1894)

Más adelante incluimos las letras de otros cuplés y coplas de su repertorio. Que Loreto no tenía voz para el género lírico parece evidente por la cantidad de veces que los críticos hicieron referencia a esa carencia, que suplía con otras artes. Hemos de pensar también que no interpretó complejas partituras, tipo *Marina* o *Doña Francisquita*, que exigen grandes cualidades canoras. En las piezas de su repertorio se incluían dos o tres cancioncillas que se repartían los protagonistas. En Madrid no actuó en teatros de grandes aforos por lo que podía salir del paso cuando cantaba. No era la única de sus coetáneas que carecía de garganta y pulmones prodigiosos. El semanario *Juan Rana*, que se publicó intermitentemente entre 1897 y 1906, se caracterizó por reírse de todo el mundo y por criticar despiadadamente a cualquiera que se subiera a un escenario. En mayo de 1897 llevó a su portada lo que tituló: *Certamen: ¿Cuál es la tiple de España que peor canta?* Siguió la gracia durante varios números en los que publicaba unos ripios o párrafos de supuestos participantes en la encuesta. Loreto aparecía en varios de ellos:

¿Aún no lo habéis acertado?
Pues yo sí: Loreto Prado.
Un proveedor de la R.C.

Señores, no hay que extremar:
si la que canta peor
es la Prado, a no dudar,
en cambio baila mejor
que aquel que inventó el bailar.
Luis Alonso

Juan Rana, ya más no callo,
y en tu certamen me meto;

opino que des el gallo
a Doña Prado (Loreto).
Un Jackson Veyán chiquito

María Bru, Blanca Matrás, Luisa Melchor, Concepción Miralles o Pilar Perales fueron también fustigadas en este cruel certamen.

El auténtico misterio de la señorita Prado sigue siendo su vida sentimental y amorosa. Es un hecho que compartió su vida con Enrique Chicote sin haber llegado a casarse pero no está tan claro que hicieran vida marital.

"Loreto quiere casarse con Chicote. A Chicote no le disgusta la proposición; pero, irresoluto y abúlico, con algunos ribetes de camastrón, va dejando pasar los meses y los años e invoca deberes familiares y alega falaces motivos para demorar indefinidamente la boda. Loreto, sin embargo, no desiste de sus añejos y razonables propósitos. Lejos de eso, los obstáculos enardecen su impaciencia, y su ingenio encuentra expedientes múltiples para desalojar al amado enemigo de las últimas trincheras en que todavía se resiste".

Este párrafo anterior no es especulativo: es el resumen de una comedia que estrenaron en 1928 con el título de *¡Tú serás mío!* Pero creemos que refleja a la perfección la situación sentimental de la pareja. Fernando Porset publicó, en una selección de las entrevistas que había hecho para la prensa, una con Loreto en la que la actriz habla de su boda:

> El matrimonio, tal y como lo pintan, debe constituir el mayor encanto del mundo, pero cuando existen desavenencias entre los dos cónyuges ¡Santo Dios, qué horrible debe ser! Por otro lado opino, no sé si estaré equivocada, que el matrimonio constituye un encanto... el día de la boda; después ¿desaparece el encanto? (Porset, 1912)

Se ha escrito en varios lugares que la pareja llegó a comprar y montar un piso en la calle de San Marcos para ocuparlo cuando contrajeran matrimonio, lo que nunca ocurrió. Quien podía dar pistas sobre su relación sentimental –y sobre el piso– fue el actor, pero en ninguno de los tres libros más o menos autobiográficos que dejó escritos entra en pormenores de sus relaciones personales. Leyendo *La Loreto y este humilde servidor* encuentro una frase en la parte dedicada a la actriz, que me ha hecho pensar. Dice así:

> Es de una dificultad insuperable dar forma a mi pensamiento y expresar la admiración *y el cariño* que he sentido por Loreto. Todo lo que de ella puedo decir es pálido ante la realidad. (Chicote, 1944?)

¿El cariño? ¿Ese es el sentimiento que le provoca la persona con la que ha convivido medio siglo? En ninguna de las páginas de este libro y del que publicó como biografía de Loreto, habla de amor, ni de posible matrimonio. Circula una especie de leyenda urbana sobre el multitudinario entierro de Loreto el año 1943. Según esta leyenda, el cuerpo fue sepultado en un féretro blanco, color que en nuestra civilización se asocia a la pureza. Al llegar el cortejo fúnebre al teatro Cómico, Chicote, su compañero, se dirigió a la multitud afirmando que Loreto había muerto virgen, que ellos no habían tenido relaciones carnales durante el medio siglo de convivencia. Esta anécdota solo la he visto recogida en *Comedia de fantasmas,* una novela de Marcos Ordóñez inspirada en personajes reales del teatro español durante el siglo XX.

De ser cierta esta manifestación ¿había sido una unión de conveniencia la mantenida por ellos? Cuando murió doña Emilia, la madre de Loreto, los periódicos publicaron algunas notas en las que se decía que junto a la actriz, en ese doloroso

momento, se encontraba su *hermano de profesión*, Enrique Chicote. En ningún momento se alude a relación sentimental entre ambos cuando ya llevaban juntos casi treinta años. Unas semanas más tarde Loreto confesó a un periodista que hasta la grave enfermedad de su madre, dormía siempre con ella.

La prensa se hizo eco de rumores de boda con alguna periodicidad. En agosto de 1914 fue *La Época* la que anunció el próximo matrimonio de la pareja y le transmitió su efusiva felicitación.

Siendo una pareja tan extremadamente popular nadie se metió con ellos por no estar católicamente casados en un país donde se miraba tanto esa parcela de la vida privada. Sí era objeto de bromas esa relación que nunca terminaba ante el altar. *El Mentidero*, publicación satírica, tenía en el año 1915 una sección futurista que titulaba *La vida en 1939: noticias que conocemos con 25 años de antelación*. En uno de los primeros números de enero de 1915 anunciaba en esa sección visionaria la boda de Enrique Chicote y Loreto Prado, con Antonio Fanosa y Colombine (Carmen de Burgos) como padrinos. Otra revista satírica llamada *Buen humor* publicaba noticias inventadas sobre temas de actualidad. En 1924, y en la sección *Dentro de cien años*, se lee:

> *Próxima boda*. Ha sido pedida la mano de la joven actriz encantadora señorita Doña Loreto Prado por el aventajado actor (actualmente soldado de cuota) Enrique Chicote. La boda se celebrará (si se celebra) en el próximo año 5500. No se reparten esquelas. (Lope, 1924)

En ese momento Loreto tenía 59 años y Chicote 55... La edad de ambos también era motivo de numerosos chistes. La relación sentimental siguió dando para humoradas de esta publicación, como la que apareció en 1926 en la sección *Consulto-*

rio de Buen Humor que, se supone, respondía a disparatadas consultas de los lectores:

> *EVARISTO CARRETERO. SALAMANCA.*- Le han engañado a usted miserablemente, Loreto Prado y Enrique Chicote no han sido novios nunca, ni se han pedido las manos mutuamente, ni han pensado en casarse jamás. Es una pareja como las de los guardias de seguridad, que dan la vuelta a la manzana, pero sin comérsela. (Polo, 1926)

Es también muy elocuente que, tras fallecer Loreto, el hombre que nunca se había casado con ella, contrajera matrimonio en toda la regla con la actriz Carmen López Solís, como explicamos en otro capítulo. Chicote, en sus memorias, sí se refiere a numerosos amoríos y aventuras carnales en su juventud, por lo que no cabría sospechar de su sexualidad aunque, cuando las escribió, nadie se hubiera confesado homosexual.

A Loreto le encantó siempre representar personajes masculinos, preferentemente pilluelos y toreros. Lo analizamos al final de esta obra. La imagen que se guarda de esta pareja en sus apariciones callejeras es la de dos personas, ya mayores, embozadas en numerosos ropones superpuestos que, tras las representaciones en el teatro, salía a tomar un refrigerio a los cafés cercanos. ¿Como dos maduros hermanos que se apoyaban el uno en la otra?

Caricatura publicada en *Nuevo Mundo* el 23 de noviembre de 1898.

La ascensión de Loreto

¿Cuándo, dónde y con qué obra debutó Loreto Prado en la escena? Rastreando la prensa del último tercio del siglo XIX encontramos algunas pistas sobre sus primeros trabajos, que confirman lo comentado anteriormente de que se había inventado un personaje. Hay también referencias de algunos escritores coetáneos que presumieron de asistir a su debut profesional. Como el dramaturgo Francisco Flores García, que también fue director artístico del teatro de Lara, que data ese debut en 1886.

El 28 de julio de 1886 se estrenó en el veraniego teatro Felipe de la plaza de Cibeles, una obrita titulada *El oro de la reacción*, con música de Manuel Fernández Caballero y libro del citado Francisco Flores García. Era uno de tantos pasatiempos del género chico presentado en un recinto modesto y desmontable, de los varios que se instalaban a lo largo de los paseos del Prado y de Recoletos durante los tórridos veranos madrileños. El maestro murciano Fernández Caballero y el periodista Flores García eran suficientemente conocidos ya por el público. La sátira en un acto debió tener éxito porque se estuvo representando hasta el 31 de agosto. Claro que, seguramente, el mérito estuvo en que la programación de ese verano tenía como plato fuerte *La Gran Vía*, que se había estrenado el 2 de julio con un éxito extraordinario. Su anuncio era garantía de grandes entradas en el Felipe. Como era un teatro por horas, la obrita de Fernández y Flores se representaba en las sesiones más flojas, reservando la función nocturna para el éxito de la temporada.

Cada semana se producían tantos estrenos similares que la prensa de la época solo les dedicaba unas líneas a cada uno de ellos. *El oro de la reacción* no fue una excepción, pero hemos recogido el comentario de *La Época* porque nos da una pista sobre nuestro personaje:

> *El oro de la reacción* es el título de una sátira en un acto, que se estrenó anoche en el teatro Felipe. Su objeto es ridiculizar las exageraciones políticas de los republicanos, asunto escabroso que ha sabido tratar discretamente su autor. La letra es original del Sr. Flores y García, y la música del maestro Fernández Caballero. La ejecución fue buena por parte de las señoras Pastor, Guerra y Prado, y los Sres. Ruiz, Manini y Mesejo (hijo). Los autores fueron llamados al palco escénico. (*La Época*, 1886)

Los actores reseñados por el apellido eran Julio Ruiz, Emilio Mesejo, Joaquín Manini, Lucía Pastor, Mercedes Guerra y la señora Prado. Realmente esta última no era una señora sino una señorita de veintiún años llamada Loreto Prado. Si hacemos caso a Flores García, ese día, en ese teatro de verano, comenzó la leyenda de Loreto, que no haría sino acrecentarse hasta el día de su muerte el año 1943.

Dejó escrito el autor que el debut de la actriz estuvo propiciado por el envenenamiento de la tiple Pilar Auñón pocos días antes del estreno. La joven había ingerido una apreciable cantidad de fósforo, que no acabó con su vida pero la dejó imposibilitada para actuar. Ante el dilema de sustituirla o cancelar el estreno, el propietario del teatro, Felipe Ducazdal, se fijó en una de las meritorias de la compañía. El maestro Caballero y Flores se echaron las manos a la cabeza cuando apareció Loreto con su madre, afirmando que podía hacerse cargo del papel y estrenar. Puestos en lo peor, decidieron arriesgarse y Loreto

salió del apuro con gran satisfacción del público y de la empresa. La misma historia se pone en boca de Loreto en el libro biográfico que escribió Chicote y al que hemos aludido. Da muchos detalles sobre ese debut, así como de la decisiva intervención de actor Julio Ruiz para que le hicieran las pruebas.

Esta versión de Flores García y de Chicote, que se repite en varios reportajes publicados a lo largo de los años, tiene algunas lagunas. El periodista escribió que la joven actriz debutó a los trece años. Pero cuando se estrenó *El oro de la reacción* Loreto tenía ya ocho más. Loreto también, en la comentada biografía, afirmaba que a los quince años era ya una primera tiple. Los quince años los cumplió en 1880 y *El oro...* no se estrenaría hasta seis años más tarde. ¿Se quitaba años Loreto, aprovechando que su físico casi infantil podía hacer creíble cualquier rejuvenecimiento? Es posible. En otra entrevista también dijo que se quedó huérfana con catorce años y que, casi inmediatamente, se puso a trabajar en el teatro Felipe como *racionista*, cobrando dos pesetas diarias. Otro dato erróneo porque Loreto cumplió catorce años en 1879 y el teatro Felipe se abrió por primera vez el año 1885.

Las necrológicas aparecidas en 1943 contribuyen a la confusión sobre los comienzos. *La Vanguardia* publicó que había pertenecido, con catorce años, a la compañía del teatro Príncipe (Español) pero no aparece su nombre en ninguna lista entre 1876 y 1880. Sí aparece en la compañía de Antonio Vico para el otoño de 1885, Araceli del Prado, que podría tratarse de la hermana de Loreto y que se habría retirado de la escena a causa de un matrimonio temprano.

Ese mismo periódico afirmaba que su primera aparición destacada se produjo con esa poca edad en el Apolo y con la zarzuela *Los Carbonarios*, que también cita Loreto en alguna entrevista. Pero no hemos encontrado ninguna referencia a este título. Posiblemente fuera un error tipográfico porque sí

existe una zarzuela titulada *Los carboneros,* de Barbieri y Pina, que se estrenó en diciembre de 1877 aunque no en el teatro Apolo, sino en La Comedia. Pero entonces Loreto tenía doce años y su apellido no aparece por ninguna parte, ni en los ocho años siguientes. Existe una comedia francesa titulada *Los carbonarios*, estrenada en París en 1882, pero no tengo constancia de que se tradujera para España.

Sí encontramos el nombre de Loreto Prado el año 1885 en una velada anunciada en el teatro Alhambra, que estaba detrás del actual Ministerio de Cultura. Por la reseña de prensa parece tratarse de una sesión de aficionados celebrada el 27 de septiembre. Como actriz principal se anunciaba a Araceli Prado, hermana de Loreto. Ésta intervendría en el juguete cómico *Robo y envenenamiento*.

En cualquier caso, tras el reseñado estreno de *El oro de la reacción*, el nombre de Loreto Prado comenzó a aparecer esporádicamente y ya tenía veintiún años. Su situación económica mejoró sensiblemente porque su sueldo diario pasó a ser de diez pesetas. El éxito que había tenido la compañía con *La Gran Vía* motivó que finalizada la temporada estival se trasladara al vecino teatro Apolo de la calle de Alcalá, donde siguió en repertorio durante toda la temporada. Pero, además, se estrenaron otros títulos, como la zarzuela *Cádiz*, de Chueca, Valverde y De Burgos. Y en ella, dando vida a *Etelvina*, estuvo Loreto, compartiendo escenario con quien sería una de las grandes actrices del final del siglo XIX y comienzos del XX: Joaquina Pino. Fue uno de los grandes acontecimientos del final del año y se estrenó el 20 de noviembre, cuando *La Gran Vía* llevaba ya trescientas representaciones. Las críticas fueron extensas, pero en ninguna se mencionó a la señorita Prado. Felipe Ducazdal, propietario del teatro Felipe, y el actor Ricardo Morales se habían convertido en los empresarios de este teatro Apolo.

Loreto tenía un cierto prestigio, más bien popularidad, en la segunda mitad de los ochenta en el siglo XIX. Era una tiple del circuito más barato, de los teatros veraniegos. En 1887 debía seguir en la compañía del teatro Felipe porque participó en un festival benéfico en el primer Maravillas desmontable que se instalaba en el paseo del Prado. De esa larga temporada estival solo encontramos una mención a Loreto del citado festival:

> En el juguete cómico de Flores García *Meterse en honduras*, en el que también se distinguieron la señora Alba, señorita Prado (doña Loreto), que es ya, gracias a su talento, algo más que una esperanza de la escena, una hermosa realidad. (*La Iberia*, 1887)

En el verano de 1888 Loreto salió de gira en la compañía del primer actor y director Francisco Povedano, en la que figuraba como segunda tiple. En marzo de 1889, en Murcia, mereció unos elogios personales en la prensa por su interpretación de *La calandria.* Con esa misma compañía actuó en el teatro de la Zarzuela en julio. Ya llamó la atención hasta el punto de que *La Tempestad*, un periódico humorístico dominguero le dedicó unos extensos ripios firmados con las iniciales M.L. de los que recogemos estos:

> Tu rostro expresivo
> jamás se está quieto.
> Ya muestra la dicha,
> ya el llanto, ya el miedo,
> la duda, la pena,
> la risa, los celos. (*La Tempestad*, 1889)

Durante la gira de 1889, esta vez con la compañía de Agapito Cuevas –José Treviño y Dolores Estrada eran los primeros

actores– ya merecía el honor de protagonizar una función a su beneficio, aunque esta se celebrara en Játiva. Posiblemente era un complemento a un sueldo no demasiado generoso, pero ya destacaba en las compañías y en esta se anunciaba como primera tiple cómica. En esa función del mes de junio, la actriz representó *Veinte céntimos, Niña Pancha* y *El lucero del alba*. Las primeras temporadas, tras su arrollador debut, debió pasarlas viajando porque en el verano de 1890 aparecía como primera tiple cómica en la compañía de zarzuela de Vicente Roig, con la que debutó en Valencia, en un teatro de temporada llamado Peral que se había instalado en los solares donde estuvo el cuartel de San Francisco. Llevaban en repertorio *Chateau Margaux* y *Marina*. De Valencia la compañía pasó a Albacete. En la compañía también figuraba como actriz Araceli, la hermana de Loreto. En esa ciudad, durante el mes de noviembre y en el teatro Circo, obtuvo ya críticas personalizadas muy favorables:

> En la zarzuela *Dos canarios de café* tuvieron una ovación la señorita Prado y el señor Catalán; la graciosísima Loreto, que se ha captado las simpatías del público, tuvo que repetir una porción de veces las peteneras y las malagueñas, siendo aplaudida calurosamente. (*La España Artística*, 1890)

Cuando interpretó en el teatro Martín *Chateau Margaux*, en diciembre de 1890, alguna publicación habló de ella como *nueva en Madrid*, olvidando sus actuaciones en el Felipe y el Apolo tan solo cuatro años antes:

> En *Chateau Margaux* debutó Loreto Prado, que después de varias campañas en provincias se nos presenta como una primera tiple de verdad. Y lo es en efecto. Anoche y en una obra de ejecución difícil y de muchos recuerdos para el público,

> hizo verdaderos prodigios, hasta el punto de tener que repetir por tres veces el baile. Al final de su escena de la borrachera, fue llamada al proscenio, recibiendo calurosísima ovación. Loreto Prado, aunque no de facultades poderosas, tiene lo que en el género cómico es la primera y casi la única recomendación: gracia, picardía y talento. Nuestra enhorabuena a Loreto. (*La España Artística*, 1890)

El primer número de la revista *Madrid Cómico* del año 1891 dedicó la portada, que siempre era la caricatura de un artista conocido, a Loreto. Cilla hizo el dibujo a cuyo pie se leía el siguiente ripio:

> ¡Cuántas tiples que han sacado
> del arte mucho dinero
> quisieran haber contado
> con la gracia y el salero
> que tiene Loreto Prado! (*Madrid Cómico*, 1891)

En febrero de 1891 obtuvo otra función de beneficio en el teatro Principal de Palma de Mallorca. El diario de esa ciudad reseñó el éxito de la tiple:

> La señorita Prado seduce al público con sus rasgos artísticos y con su prodigioso talento y alcanzará bravos y aplausos en todos los públicos que se presente. (*La Mañana*, 1891)

Ese año debió pasarlo también casi todo de gira. Estuvo en Gandía y en el Gran Teatro de Córdoba con la compañía que dirigía Hipólito Rodríguez. Loreto compartía el puesto de primera tiple cómica con Julia Segovia. Durante el año 1892 tengo notas de que estuvo en Burgos con la compañía de Povedano. Los diarios locales señalaron que la actriz era lo

Loreto Prado en la portada de *Madrid Cómico* del 10 de enero de 1891. Caricatura de Cilla.

mejor del conjunto y de las representaciones. En noviembre le ofrecieron la función de beneficio.

El año 1893 lo comenzaron en Logroño y, como ya era habitual en los periódicos, Loreto se llevó los mayores elogios, sobre todo cuando representaba *Niña Pancha* que, con *Chateau Margaux,* eran el plato fuerte de su repertorio:

> Pocas veces se hará esta obrita con mayor esmero y si bien la tiple (Loreto) no tiene gran caudal de voz, en cambio es afinada y suple con sus recursos artísticos esta deficiencia. La escena de la borrachera la hizo magistralmente y en el cante y baile flamenco arrebató a las masas, que pidieron la repetición. (Fray Cirilo, 1893)

En la temporada riojana se incorporó a la compañía Araceli Prado, que se presentó con el monólogo *El dedal de plata*. Permanecieron más de un mes en aquella capital y ofrecieron, al menos, veinte obras cortas como repertorio. De allí partieron a Zaragoza, aunque ya no figuraba Povedano como primer actor. De hecho, era una nutrida compañía de zarzuela. Volvió más tarde con Povedano y se presentaron en el teatro Principal de San Sebastián, una capital que sería habitual en sus giras durante muchos años.

Todos estos éxitos en provincias eran recogidos algunas veces en escuetas reseñas de la prensa madrileña. Serían, en estos últimos años del siglo XIX, las prolongadas temporadas en la capital las que acabarían de cimentar la popularidad de Loreto. Para ello fueron muy importantes el pequeño teatro Romea de la calle Carretas y el Martín de la calle Santa Brígida.

En esta manzana de la calle Carretas de Madrid estuvo el teatro Romea hasta el año 1935.

El Romea de la calle Carretas

El teatro Romea, segundo que con ese nombre hubo en Madrid, tuvo su origen en un salón–café denominado La Infantil, que estaba en la calle Carretas. Como tal se anunciaba ya en el año 1866. Nunca fue un gran teatro a pesar de las reformas a las que era sometido con cierta periodicidad. De la fisonomía del primer salón quedaba poco cuando llegaron a él Loreto y Chicote por separado. Ya en junio de 1890 había cambiado el nombre primitivo por el de Romea, en homenaje al gran actor Julián Romea. Dos años más tarde se convirtió en empresario el actor Enrique Chicote, sin relación todavía con la actriz Loreto Prado.

Chicote había entrado en el Romea contratado por su empresario como galán joven, pero las desavenencias entre empresarios y artistas le impulsaron a convertirse en arrendatario y, por primera vez, en empresario de compañía. Para garantizar su negocio impuso que el precio de las entradas por sección fuera de tres reales, el mismo que los otros teatros de su categoría. El periódico *El Liberal,* reseñando la nueva etapa del otoño de 1892, publicó:

> Las simpatías que gozan los artistas, las pequeñas reformas del decorado y la constante variedad del espectáculo hacen concebir la esperanza de que el modesto coliseo de la calle Carretas se verá favorecido por el público. (*El Liberal*, 1892)

En septiembre de 1893 el teatro Romea de la calle Carretas fue alquilado por una nueva empresa que encabezaba el actor y director Lino Ruiloa. El teatrito había modernizado sus instalaciones y remozado la decoración. Ruiloa contrató a Loreto, que ya figuraba como primera tiple en Madrid, junto a María Ortiz, y como tenor cómico Francisco Barraycoa. Este último sería un respetado actor en los años siguientes en los mejores teatros madrileños. Fue uno de los estrenistas, en 1907, de *Los intereses creados*. Esa temporada, por cierto, el Romea incorporó la electricidad al edificio, aunque tampoco llamaba la atención por su comodidad. *La Época* en información de Zeda (Francisco Fernández Villegas) comentó las reformas hechas durante el verano. Y no parece que fueran muy eficaces:

> También el Teatro Romea se presenta muy completo y emperejilado, con butacas nuevas y unos cajoncitos, a modo de palcos, incrustados en la pared. El calor de que se disfruta en el local es comparable ni con la temperatura del Sahara. Lo recomiendo a los que padecen de catarro: una horita en el Romea basta para curar el más rebelde resfriado. (Zeda, 1894)

Elogiaba, eso sí, a Loreto Prado de quien decía que era la actriz más completa del teatro por horas. Que el físico de la actriz, o sus declaraciones, se prestaba a adjudicarle menos años de los que tenía, lo demuestra el elogio que le dedicó Alejando Sawa tras esta presentación en el Romea:

> Hallábase en escena una graciosa muchachita como de dieciocho años, que pisaba las tablas con audaz desenfado de una actriz de toda la vida, una muchachita locuela y picaresca, con hermosos ojos negros chispeantes, menudita de cuerpo, llena de risa. Aquella chicuela, Loreto Prado, llenaba toda la escena con su graciosa figura. (Sawa, 1893)

La muchachita locuela tenía en ese momento veintiocho años... y en el escenario del Romea comenzó a cimentarse su leyenda.

Llegó a ser empresaria del mismo, junto al actor Lino Ruiloa, cuando en abril de 1896 el empresario abandonó el negocio. El 29 de octubre de ese año el Romea inició una actividad complementaria que, décadas más tarde, sería letal para muchos teatros: introducir el cine.

En el verano de 1895 Loreto se presentó en el teatro del Duque de Sevilla y a la vuelta a Madrid cambió de escenario para el otoño, trasladándose al Martín, con la compañía encabezada por Manuel Taberner. Se presentaron el 28 de septiembre, siempre con la modalidad de secciones o actos independientes. Loreto apareció con el monólogo que llevaba su nombre estrenado unos meses antes en el Romea. Volvió a este teatro tres meses después. En el Martín coincidiría unos meses más tarde con Enrique Chicote, encabezando ya ambos una compañía lírica. Ya con treinta años cumplidos, y dado su tirón comercial, los dramaturgos oportunistas le escribieron comedias y papeles a la medida de su arte. Además del monólogo *Loreto*, del periodista Diego Prieto, Chalons, Álvarez y López Marín le escribieron *Crispulín*, (1893). En la última década del siglo XIX causaba sensación en los teatros de variedades el transformista Leopold Frégoli. Coincidieron en la cartelera, él en el Apolo y ella en el Romea. Los avispados compositores y escritores Chalons, Álvarez, Fernández de la Puente y Alenza le proporcionaron en 1895 la obrita *Loreto Frégoli*, que durante años fue uno de los textos que interpretaba casi siempre que la requerían para intervenir en funciones benéficas. Frégoli fue a verla al Romea y después le envió una gran foto suya dedicada.

Al volver al Romea en el otoño de 1898, se publicó en *La Época* un panegírico sobre este local que nos da alguna idea de sus características:

> Gente joven; gente animosa y modesta, trabajadores infatigables (pues desde la una de la tarde a igual hora de la madrugada no se descansa en el minúsculo teatrillo entre ensayos y función), comenzaron la campaña y desde entonces el negocio marcha viento en popa. Como allí no hay sueldos de esos que meten miedo, y como el público que favorece el coliseo no es del más exigente (aunque dicho sea en honor de Enrique Chicote ha mejorado mucho este año la clase e ilustración de los espectadores), el trabajo se lleva a cabo sin entorpecimiento y el aplauso se halla siempre pronto a premiar la buena voluntad y la discreción de los actores y actrices que forman la compañía y el mérito indiscutible de Loreto Prado y del popular Chicote. (Sepúlveda, 1898)

Finalizando el siglo XIX la popularidad de la pareja se extendía a toda España. El año 1899 Loreto sufrió problemas de salud que la tuvieron apartada de la escena durante casi un mes. Como era el alma del Romea, el teatrito donde estaba actuando entonces, permaneció cerrado hasta su recuperación. Ese mismo año, en Oviedo, se inauguró un nuevo teatro construido por Gregorio Oviés y para la apertura se quiso contar con la compañía del Romea, con Loreto y Chicote al frente. Fue contratada para un mes y tuvo que prorrogar diez días ante la demanda de entradas. Durante esa temporada representaron veinte comedias distintas, siempre con la fórmula de varias sesiones al día al ser piezas cortas. Después la actriz tuvo que volver a recluirse en Panticosa para acabar de recuperar la salud. Allí tuvo otro enorme susto. Viajaba en un landó junto a su hermana Araceli, Chicote y otras personas cuando un ciclista asustó a las mulas que tiraban del vehículo. Desbocadas provocaron el vuelco del coche que se despeñó por un barranco. El coche iba cerrado por lo que las damas no salieron disparadas, lo que podría haberles causado la muerte al rodar sobre las

peñas. Antes de volver a Madrid para inaugurar la temporada en el Romea, a final de septiembre, aún tuvieron fuerzas para actuar quince días en Calatayud. Loreto y Chicote volvieron al Romea ya como pareja artística, en varias temporadas antes de finalizar el siglo XIX. Ellos dieron la oportunidad de debutar en este escenario a Julio Castro *Castrito*, que sería uno de los cómicos más populares en la primera mitad del siglo XX y que acompañaría a la pareja durante más de treinta años.

El cambio de siglo lo pasó la pareja en este teatrito, con dos sesiones a las cuatro y media de la tarde y a las nueve menos cuarto de la noche. En cada una de ella interpretaron tres piezas cortas distintas. Reseñamos en este punto que era normal estrenar alguna obra nueva el 23 o 24 de diciembre. También el día 28, fiesta de los Santos Inocentes, se presentaban algunos juguetes cómicos que, si eran bien aceptados, se mantenían hasta el fin de la Navidad. Ese año 1899 estrenaron un disparate titulado *Chirimoya o la reina sanguinaria*. Como apropósito navideño recuperaron *La venida de Jesús o la estrella con rabo* (suponemos que se refería a la cola del cometa) que habían estrenado seis años antes.

Durante casi toda la etapa del siglo XX se convirtió en un salón de variedades, sin estrenos de obras largas o cortas, salvo algunas historietas escritas para el lucimiento de las cupletistas. En las primeras décadas cultivaban este género otros salones, como el Madrileño de la calle Atocha, el Trianon Palace de la calle Alcalá, el Petit Paláis de la calle Barquillo o el Chantecler de la calle Tetuán. Estos tres últimos se convirtieron en teatros serios pasando a llamarse, respectivamente, Alcázar, Infanta Isabel y Muñoz Seca. Otros salones, como el Japonés, el Bleu o el Rouge desaparecieron en los primeros años del siglo XX. Solo el Romea se mantuvo fiel hasta el derribo. El *Heraldo de Madrid* invitó a Chicote a plasmar en sus páginas los recuerdos de esa sala:

> Tuvimos la suerte de convertir el teatro Romea en un teatro importante, igual a Apolo, pues estrenaban los mismos autores y los precios de las localidades eran los mismos. Allí acudía toda la gente notable de Madrid. Daba gozo ver aquel público. Allí hicimos grandes conocimientos y leales amistades. Muy calumniado en el final del siglo pasado y principios de este; pero desde luego hay que reconocer que era muy simpático y alegre. (Chicote, 1935)

El cierre del Romea, provocado por la pretendida ampliación de la plaza de Jacinto Benavente, fue también el declive de su último empresario, José Campúa, más recordado actualmente por su ingente trabajo como fotógrafo hasta su muerte, ocurrida el 14 de abril de 1935. Varios de los diarios madrileños publicaron extensos panegíricos sobre el teatrillo que había comenzado llamándose La Infantil. El periódico *La Voz*, al repasar la historia del Romea no dejó de reseñar:

> El año 1898 ya se presentaron juntos en el teatro Romea Loreto Prado y Enrique Chicote y el simpático coliseo adquirió extraordinaria importancia. Ambos artistas, constituidos en empresa, pusieron los mismos precios que en Apolo y llevaron allí un público selectísimo, dignificando el espectáculo. (Tamayo, 1935)

El Romea comenzó a derribarse el 27 de julio de 1935 cuando el Ayuntamiento inició su demolición para ampliar la plaza de Jacinto Benavente. Estuvo ofreciendo representaciones hasta el mes de abril anterior. Hoy sobre su solar se levanta uno de los edificios más horrorosos del centro madrileño. Loreto y Chicote vivieron el cierre desde otro coliseo ya desaparecido, el Chueca de la plaza de Chamberí. Y la historia teatral de la pareja terminaría abruptamente siete años más tarde.

Pero el encuentro profesional definitivo con Enrique Chicote se produjo el otoño de 1896 al pertenecer ambos a la compañía del teatro Martín, de la que Chicote era primer actor y director. Damos más detalles sobre este debut en el siguiente capítulo.

El actor Enrique Chicote en una foto autografiada. © Museo Nacional del Teatro (Almagro).

Chicote entra en escena

El madrileño Enrique Chicote no fue *Pigmalión* de Loreto pero sí la persona que le permitió dedicarse exclusivamente a la interpretación y le buscó en cada momento los mejores vehículos para su lucimiento. Y también el compañero –que no marido– durante casi toda su vida. Actuando ambos en el mismo género teatral y en una ciudad en la que todos los cómicos se conocían y relacionaban, que Loreto y Chicote coincidieran era cuestión de tiempo.

La carrera teatral de Enrique Chicote comenzó cuando Loreto ya era una figura relativamente popular. El que fuera actor, director, ocasional dramaturgo, y empresario no venía de una familia con problemas económicos. Enrique era el menor de cuatro hermanos, hijos del doctor don Juan Chicote y de doña Adela del Riego. El padre tenía farmacia propia en la populosa calle Ancha de San Bernardo. El niño nació el 7 de enero de 1870, cinco años después que Loreto Prado. De sus tres hermanos mayores sobrevivieron dos. En sus libros Enrique solo se refiere a César Chicote, el segundo, porque desarrolló una meritoria carrera como farmacéutico e higienista. Fue director del Laboratorio Municipal de Madrid durante treinta y cuatro años, estableciendo los análisis de los alimentos y de las aguas para el consumo como medida preventiva. Escribió varios tratados sobre estos temas y fue miembro de la Real Academia de Medicina. De su hermana mayor, Laura, no escribió el actor ni una línea. El pequeño Enrique fue el único de los hijos del acomodado farmacéutico

que optó por la farándula como medio de vida, empezando desde muy abajo recorriendo teatros de última categoría en pueblos perdidos. Él siempre afirmó que su primer maestro escénico fue don José Valero, quien lo contrató para una gira pagándole cinco pesetas diarias. El señor Valero estaba entonces cercano a los ochenta años y aun contaba con el favor de un público que recordaba sus creaciones de antaño. A pesar de su prestigio, los cómicos de su compañía, según confesión de Chicote, no se libraron del hambre y de todo tipo de privaciones en esta primera experiencia profesional.

La presentación en la Capital de este joven actor se produjo en el teatro Madrid, que estaba en la calle Primavera del barrio de Lavapiés, en el otoño de 1888. En ese mismo pequeño escenario, diez años más tarde, una vedette alemana, Augusta Bergés, revolucionó Madrid buscándose afanosamente una pulga entre sus ropajes y afianzando el que sería llamado *género ínfimo*.

El joven Chicote tenía en ese salón un sueldo de diez reales diarios que, según confesó más tarde, nunca le pagaron. Siempre se movió en el circuito de los teatros de tercer orden dedicados a las variedades y al género chico por toda la geografía española. En la primavera de 1890 giró con la compañía del bajo cómico Lino Ruiloa en la que Chicote figuraba como segundo bajo cómico, por debajo del director. Durante el verano de 1891 estuvo contratado en el teatro Recoletos, uno de aquellos desmontables que se instalaban en el paseo de ese nombre o en el del Prado. Enrique Chicote ya era en mayo de1892, con veintidós años, director y primer actor de la compañía del Romea, en la que no figuraba Loreto. Ya entonces mereció algún párrafo en la prensa su labor de dirección:

> Nada he dicho aún del joven director de la compañía, Sr. Chicote, y merece párrafo aparte. Sin facultades en el canto, el Sr.

> Chicote halla recursos para su defensa en la vis cómica que le caracteriza, y en *I comicci tronati* lo prueba interpretando *Il pirata* con excesiva gracia. (*La España Artística*, 28-9-1892)

No es mucho, pero ya se advertía su trabajo. Entonces se anunciaba como bajo cómico. La misma compañía, con Amparo de los Santos, Asunción Rodríguez y Mariano Sánchez Mula como actores principales, protagonizó la temporada otoñal del Romea.

El año 1894 estuvo junto a Joaquín Manini en el teatro Martín. Ya aparece destacado en muchas de las reseñas periodísticas junto a sus compañeras Juana Espejo e Isabel Luna. Manini y Chicote firmaron el libreto de una revista titulada *Se suplica la asistencia* estrenada esa temporada y en la que el actor realizaba un brillante ejercicio de transformismo para dar vida a los distintos políticos que se parodiaban en el texto. Durante el verano salió de gira con los prestigiosos José Mata y Julia Cirera y ya figuraba en la compañía como primer actor cómico. Comenzando el año 1896 volvió al Martín como empresario y primer actor, aunque la aventura apenas duró un par de semanas ya que el teatro se cerró por desavenencias entre el propietario y el arrendatario. Pero no deshizo su compañía, sino que salió de gira a Baleares, Murcia y Alicante. Las cosas debieron arreglarse porque en la temporada otoñal Chicote volvió al Martín y entonces se produjo el definitivo encuentro con Loreto.

Durante las temporadas de 1893 y 1894 Loreto Prado había figurado como primera tiple de este teatro, primero a las órdenes de Lino Ruiloa y después de José Bosch. Durante el verano de 1896 la actriz se había presentado en Valencia, en el teatro Pizarro. Después viajó a Zaragoza, al teatro Pignatelli, y al teatro Zorrilla de Valladolid. El anuncio de su entrada en el teatro de la calle Santa Brígida, que llevaba ya veinticinco

años abierto, fue acogido con interés por los periódicos. Esa primera compañía conjunta la componían:

Primer actor y director: Enrique Chicote.

Actrices: Luisa Arregui, Dolores Díaz, Isabel Luna, Amparo Molins, María Ortiz, Loreto Prado, Enriqueta Val, Luisa Zabala.

Actores: José Alarcón, Vicente Castilla, José Domínguez, Arturo Leira, Carlos Miralles, Carlos Montero, Joaquín Pacheco, Manuel Rodríguez.

Director del sexteto: Aniceto Luna.

Loreto debutó el 10 de octubre sin coincidir con el primer actor y director, que actuaba en otras de las secciones diarias. Diez días más tarde, por fin, compartieron escenario. Fue con el estreno de *Y de la niña ¿qué?,* con música de Quinito Valverde y libro de Navarro Gonzalvo. Dado que ambos intérpretes eran conocidos y estaban en la misma compañía, esta coincidencia no mereció ningún comentario especial en las breves críticas que aparecieron al día siguiente. Pero el título y la fecha son para recordar porque marcaron el comienzo de una relación que solo se terminó con la muerte de Loreto. Esta es una de tantas obritas de un acto con ilustraciones musicales. El argumento es muy sencillo: un hacendado fallece dejando una abultada herencia que debe distribuirse entre dos familias con la condición de que se celebre el matrimonio entre los hijos de ambas. Loreto hace de la novia, que utiliza numerosos subterfugios para aburrir al novio y quedarse con la herencia sin pasar por el altar. Sobre el estreno citado leemos en *La Iberia*:

> La donosa actriz canta, baila, se finge una mujer *de trueno* y hace alarde de los más extravagantes caprichos para marear y aburrir a su prometido que es tonto de capirote. Y consigue su objeto, alcanzando al mismo tiempo una entusiasta ovación que el público unánimemente le tributa. La señorita Prado

> tuvo que repetir todas las piezas musicales. La obra está escrita en versos muy fáciles y llenos de oportunísimos chistes. El papel del novio está recargado y resulta demasiado grotesco; pero tiene gracia. El Sr. Chicote lo caracterizó muy bien, y fue extraordinariamente aplaudido. (*La Iberia*, 21-10-1896)

También desde *El Imparcial* se elogió a la pareja protagonista:

> La primera (Loreto) suplió su falta de voz con su mucho talento y picaresco donaire, diciendo y cantando su papel con inimitable gracia, y el segundo (Chicote) hizo reír grandemente con la sal, un poco gruesa, que el tipo que caracterizaba requería. Los otros dos actores que tomaban parte en la representación no estaban llamados más que a hacer coro a los dos personajes para quienes el juguete estaba escrito y cumplieron su misión. (*El Imparcial*, 21-10-1896)

Siendo rigurosos, tenemos que comentar que Loreto y Chicote sí habían actuado juntos antes en una rocambolesca velada. Carlos Trabado era un empresario circunstancial al que gustaba montar compañías efímeras para llevarlas los domingos al teatro de Alcalá de Henares. En una ocasión logró juntar a Loreto y a Enrique, que se fueron en tren a la localidad. Habían pactado unas obritas para el programa, que ensayaron antes de la representación. Chicote prácticamente no se sabía los papeles y la representación transcurrió como buenamente pudo. Terminada la misma, los dos actores se despidieron fríamente pensando que nunca volverían a trabajar juntos.

En uno de sus libros de recuerdos y anécdotas, Chicote afirmó que su primera obra conjunta fue *La tonta de capirote*, estrenada un mes más tarde. Pero lo cierto es que antes hicieron *Y de la niña ¿qué?,* un juguete cómico para solo cuatro actores. Además de Loreto y Chicote lo estrenaron Dolores Díaz y Manuel

Rodríguez. También hicieron otras obras tituladas *Gedeón, Los monigotes* y *De pillo a pillo*. En todas ellas las reseñas al trabajo del actor fueron mínimas: todas las alabanzas eran para la actriz. Don Enrique escribió esos libros sesenta años después por lo que no es extraño que le fallara un poco la memoria.

El hecho de que casi siempre el trabajo del actor que, como era costumbre, también hacía de director de escena, quedara en segundo plano marcó la relación entre ambos. Injustamente porque Chicote fue el que propició que su pareja fuera cada vez más grande y popular al dedicarse a los entresijos del negocio, además de subir al escenario constantemente. Todavía hoy la marca de aquella época sigue siendo *Loreto y Chicote*, como los conocía el público, pero la figura que destaca es la de ella. Contribuyó a mantenerla en la primera fila de los recuerdos el propio Enrique que, tras la muerte de la actriz, se consagró a enaltecer su figura en detrimento de la propia. Siendo los dos empresarios y primeros actores del teatro Cómico de la calle Maestro Victoria el diario *Heraldo de Madrid* glosaba la figura de Chicote:

> Chicote ha sabido renovarse, y con la incomparable Loreto Prado por compañera desde siempre, desde aquellos ya lejanos días en que transformaron y dignificaron el antiguo Infantil, y siempre con la misma compañía, ha recorrido con éxito todos los géneros, haciendo reír o llorar, según notaba las inclinaciones del público por un género u otro, siempre atento a los deseos de su único señor. (*Heraldo de Madrid*, 3-6-1916)

Durante toda su vida el actor fue un entusiasta de la esgrima, que practicaba con regularidad hasta el extremo de incluir algunos asaltos en los prolijos programas de las funciones para su beneficio. En ellos se medía con deportistas de la talla de Ángel Lancho o Afrodisio Aparicio.

Tras el golpe de estado del general Primo de Rivera, con la pasividad del rey Alfonso XIII, fueron destituidas numerosas autoridades. El ayuntamiento madrileño relevó a la corporación, designando alcalde a Alberto Alcocer. El general golpista llamó personalmente a Enrique Chicote para ofrecerle un puesto de concejal en el nuevo consistorio. Él aceptó y fue designado para el área de Hacienda. La nueva corporación en la que se integró se constituyó el 1 de octubre de 1923. Estaría en ella poco menos de un año.

En febrero de 1926 el claustro de profesores de Real Conservatorio eligió a Chicote para la cátedra que había dejado vacante por jubilación el dramaturgo Ceferino Palencia. El actor ya era profesor supernumerario de la institución. Dada su popularidad, la noticia tuvo gran acogida en los periódicos. Leemos en *El Liberal* este apunte sobre la cátedra que iba a desempeñar:

Enrique Chicote en un despacho abarrotado de atrezo. © Museo Nacional del Teatro (Almagro).

> La cátedra de Declamación no ha de ser, como alguien ha supuesto, una escuela de recitado de donde salgan jóvenes capaces de bien decir versos de todas las métricas posibles. Ni el teatro español de nuestros días es un teatro lírico -se estrena poco en verso- ni basta declamar con la perfección suma para poder representar comedias. Es más complejo el arte del actor. Sobre esas aptitudes, naturales o adquiridas, coloca el público, por instinto de lo que debe ser el teatro, aquellas otras de naturalidad en la escena, de saber escuchar, de saber caracterizarse, de dar, en fin, en todos los momentos de la obra la sensación de ser el que habla una realidad humana y no una figuración académica. Y esto ni se aprende en teoría ni se puede enseñar sin haberlo practicado. (Bejarano, 1926)

A Cipriano Rivas Cherif aquella decisión no le sentó nada bien. Defendía para la cátedra a Eduardo Marquina y expresó su malestar en la prensa:

> Quién que haya visto nunca al señor Chicote, digno, aunque inferior compañero de Loreto Prado, representar melodramas y sainetes, ¿puede decir en serio que es capaz de enseñar las reglas más elementales de la buena elocución dramática? Y no se me arguya que el personaje del gracioso es inherente a todo buen drama español, porque el Sr. Chicote nunca lo ha sido. Ni Clarín, ni Catalinón o Caramanchel, ni siquiera el Calamocha de Moratín o el lego del Don Álvaro, han repetido por su boca los versos, o la prosa, porque ha podido pasar a la historia de los buenos «representantes» españoles un Mariano Fernández, por ejemplo. (Rivas Cherif, 1926)

No se entiende tampoco la defensa de Rivas ya que la cátedra era de declamación y el señor Marquina era dramaturgo.

El 8 de mayo de 1926 el rey don Alfonso XIII, a propuesta

del Ministerio de Instrucción Pública, firmó una Real Orden por la que se nombraba a Enrique Chicote "*Profesor numerario de Declamación práctica del Real Conservatorio de Música y Declamación de esta Corte, con el haber anual de 4.000 pesetas y demás derechos y ventajas que le otorga la Ley*". El actor desempeñó este puesto durante veinte años. Conviene resaltar que la docencia en dicho conservatorio (antecedente de la actual RESAD) la ejercían entonces los profesionales más destacados, sin importar la posesión o no de titulación académica. Los compañeros del claustro entendieron que Chicote llevaba entonces treinta años como actor y director y, por tanto, estaba cualificado para el puesto. Al jubilarse del mismo, el año 1946, una peña, *Los del 90*, le organizó un gran homenaje que no pudo tener mejor escenario que el teatro Cómico.

Los últimos años de su vida los pasó entre su gélido piso de la calle Mayor, 88, rodeado de retratos y recuerdos, donde recibía a un reducido número de amigos, y el restaurante Lhardy, donde solía recalar para una tertulia. La casa había pertenecido a un alcalde de Madrid, Carlos Prats. No le faltaron los homenajes de distintas instituciones, entre ellas el Círculo de Bellas Artes, que el 20 de enero de 1952 le impuso su Medalla de Oro.

La última vez que se subió a un escenario, el 24 de mayo de 1956, fue en el teatro Madrid de la plaza del Carmen donde se celebró la Fiesta del Sainete, ese año con el viejo actor –tenía ya 86 años– como homenajeado. Para la ocasión interpretó el *Dúo del paraguas,* de *El año pasado por agua,* junto a Luisa de Córdoba. Recibió una ovación atronadora, sobre todo como reconocimiento a toda una vida artística. Unas horas antes de la velada volvió a confesar al diario *ABC* que durante la guerra se había quedado en la ruina y que para ir tirando se dedicaba a escribir libros. En esos años anteriores a su muerte publicó *La Loreto y este humilde servidor* (1944) y *Cuando Fernando VII gastaba paletó* (1952).

Loreto y Chicote en el despacho del teatro Cómico. © Museo Nacional del Teatro (Almagro).

Su casa en el Cómico

Aunque actuaron en varios de los teatros madrileños, casi todos desaparecidos desde hace años, el Cómico de la calle Maestro Victoria, 10, puede considerarse legítimamente la casa teatral de Loreto y Chicote porque en él desarrollaron la mayor parte de su actividad profesional. Los actores no fueron los propietarios del mismo, lo tuvieron en arriendo en diversas etapas y en algunas de ellas, lo subarrendaban a otras compañías.

Esa calle anteriormente se llamó de Capellanes y, entre 1901 y 1941, de Mariana Pineda. El nombre de la heroína republicana no debió gustar a los vencedores de la Guerra Civil y lo cambiaron por el de Maestro Victoria. No estuvo desacertado el cambio porque Tomás Luis de Victoria estuvo durante veinticuatro años en el vecino monasterio de las Descalzas Reales, como capellán y como organista.

El teatro Cómico tuvo sus orígenes en el Salón Capellanes inaugurado el año 1850 y convertido rápidamente en uno de los centros *pecaminosos* de la Capital. Paradójico destino para unos terrenos que habían sido sagrados por pertenecer al monasterio de las Descalzas Reales. El de 19 de septiembre de 1798 el rey Carlos IV firmó una Real Orden en la que se decía: "*He resuelto después de un maduro examen se enajenen todos los bienes raíces pertenecientes a Hospitales, Hospicios, Casas de Misericordia, de Reclusión y de Expósitos, Cofradías, Memorias, Obras pías, y Patronatos de legos*". Una primera desamortización de bienes religiosos que afectaría a las Descalzas.

Siete años después, el 9 de octubre de 1805, se constatan las ventas de los solares sobre los que más tarde se levantaría el primitivo Salón Capellanes.

Durante la segunda mitad del siglo XIX fue uno los salones donde se popularizaron bailes y canciones que escandalizaron a la buena sociedad madrileña, sobre todo el can-can. El primitivo local fue sufriendo numerosas reformas a lo largo de esos años y también algunos cambios de nombre. En 1868 pasó a ser el teatro Alarcón; en 1873 el Teatro-Café Capellanes; en 1875 era el Teatro de la Risa y en 1884 el Salón Romero. Con esta última denominación redimió su historial de frivolidad porque durante trece años albergó grandes conciertos de música clásica con los compositores e instrumentistas de la época.

Ya en enero de 1897 el Salón Romero había pasado a mejor vida y se anunció que reabriría convertido en teatro Cómico por sugerencia de Chicote, con una compañía dirigida por el actor en la que Loreto Prado también figuraba como tiple y actriz. Como director musical llevaban a José Moreno Ballesteros, padre del compositor Federico Moreno Torroba. Fue la primera vez que ambos nombres se relacionaron con el teatro en el que realizarían decenas de temporadas. Se llegó a anunciar el título de la obra para la reapertura: *Gente alegre,* de Larrubiera y Casero, y el día de la reapertura: jueves 4 de febrero. Hasta el precio de la butaca se anunció: 75 céntimos. No se acertó con la obra, pero sí con todo lo demás. Ese día se ofrecieron cuatro secciones y la prensa elogió a la compañía que había estado semanas antes en el Martín. El programa se confeccionó para mayor gloria de Loreto: *La tonta de capirote, Loreto Frégoli, El cabo primero* y *Los dineros del sacristán*. No parece que fuera especialmente provechosa la temporada porque dos meses después emprendieron una larga gira por España que los llevó a Gijón, Avilés, La Coruña, Úbeda y Málaga.

Loreto empezó el año 1898 en el teatro Cervantes de Málaga y después pasaron a Segovia, al Rojas de Toledo y a Plasencia. La reaparición en Madrid se produjo en el veraniego teatro Maravillas, dirigido por Antonio Fanosa, y que estaba ya instalado en la Glorieta de Bilbao. Chicote aparecía siempre como primer actor y director. También era arrendatario del teatro. Debutaron el 8 de junio. Aunque se especuló con su vuelta al Martín o al Cómico en otoño, lo hicieron al Romea. Por cierto, que esos meses el Cómico volvió a cambiar de nombre denominándose Nuevo Teatro y con Carlota Lamadrid como primera actriz. Con esta denominación se mantuvo otros dos años, hasta que en septiembre de 1900 volvieron Loreto y Chicote. En el otoño de 1901 la pareja encabezaba una compañía en la que figuraban, entre otros, Juana Flaquer, Gloria Millán, Manuel Rodríguez y José Ponzano, con el maestro Eugenio Contreras como director musical y concertador.

En abril de 1903, a la vista de los éxitos continuados en este escenario, se publicó en *El Liberal*:

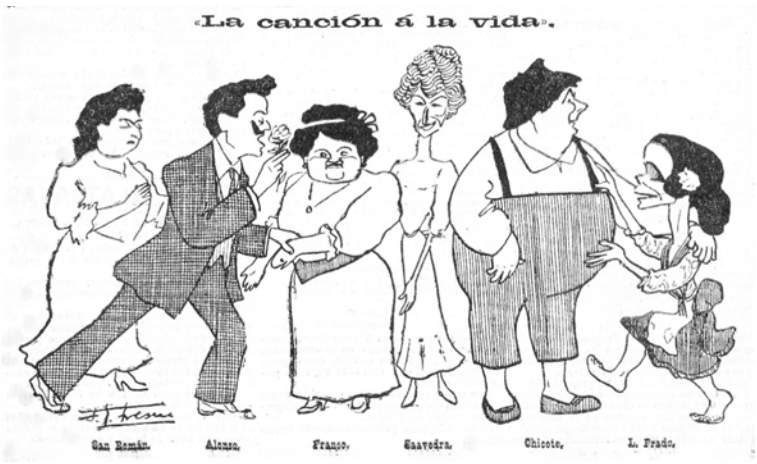
> Lo que más convendría para mayor claridad, sería titular *Teatro Loreto* al teatro en que trabajara la gran actriz, y por el tiempo en que la sirviera de escenario de sus triunfos. Y así el público no tendría que molestarse en averiguar adonde tenía que ir para aclamar a su artista predilecta. (*El Liberal*, 13-3-1903)

Pocos días después de aparecer este comentario se trasladaron al Alhambra (antes Moderno).

Al comenzar la temporada otoñal de 1907 Loreto y Chicote volvieron a su casa del Cómico tras haber peregrinado por el Moderno, el Eslava y el Gran Teatro. Dieron entrada en la compañía como director musical a José Sagi Barba. La incorporación de esta sala al circuito *decente*, ya era una realidad, según la prensa:

> ¡Qué hermoso aspecto presentaba anoche la sala del antiguo Capellanes! En toda ella era nota viva, animadora, simpática, la presencia abundante de la mujer. Antes el Cómico ofrecía el cuadro negro de la concurrencia casi exclusivamente masculina. ¡Las señoras no podían ir al Cómico! Anoche, la primera nota del cambio de compañía la dio la presencia en el teatro, ocupando palcos, butacas y galerías, de muchas, muchísimas señoras, entre las cuales tiene Loreto Prado un partido excepcional. Y claro está que con las señoras había también público masculino selecto, porque los artistas que al frente del teatro Cómico están, hace tiempo qua lograron por su solo esfuerzo la aquiescencia de los buenos aficionados al teatro. (*Heraldo de Madrid*, 31-8-1907)

He intentado, con poco éxito, rastrear los datos sobre la propiedad del inmueble en el que estaba el teatro. Ya se ha dicho que los actores nunca fueron sus propietarios. En el Archivo Histórico de Madrid se encuentra una petición del año 1922,



Caricatura publicada por Heraldo de Madrid tras el estreno en el Cómico de *La canción de la vida.* 1909.

firmada por el arquitecto Luis Ferrero, para realizar algunas obras de importancia en el edificio. Se trató de mejorar la decoración y eliminar algunos palcos. Gracias a ese informe tenemos un plano de cómo era el teatro en esa época. Tenía planta prácticamente cuadrangular, con un patio de butacas en el que entraban unos trescientos espectadores, incluidos los de los palcos. Tenía un piso superior que era una galería de tres lados, primero con bancos corridos y, más tarde, con asientos. Como promotor de esta reforma aparecía Miguel Mihura padre. Posiblemente tuviera alquilado el teatro o actuara en nombre de la propiedad. Un año más tarde se pidió licencia para establecer un bar en el teatro, siendo el solicitante don José Martínez Céspedes, tal vez el propietario del edificio. En 1927 existe una petición de licencia de apertura para el teatro Cómico solicitada por doña Teresa Bruguera y sobrinos.

Como se reseña en otro capítulo, los actores se vieron obligados a abandonar este teatro iniciada la década de los años veinte, coincidiendo con esa gran reforma que acabamos de reseñar. No perdió el teatro el favor del público a pesar de la ausencia de sus ídolos. Por el Cómico pasaron compañías de distintos géneros, como la de Manrique Gil o la de Ignacio Evans con la exótica Raymonde de Bach como primera actriz. De origen húngaro había encarnado al personaje masculino de Leandro en la versión cinematográfica de *Los intereses creados*, 1918. Poco más se sabe de ella.

Quienes realmente mantuvieron al público de revista y género chico fueron Mariano Ozores y Luisa Puchol. El matrimonio había formado compañía propia en la que también figuraba María, la hermana de Luisa. Ambas habían crecido en el mundo del teatro al que ya pertenecían sus abuelos. Después los hijos de Mariano y Luisa, José Luis, Mariano y Antonio Ozores, continuarían la familiar saga artística. Cuando llegaron

al Cómico en 1923 llevaban dos años casados y ya había nacido el primogénito, que sería popularmente conocido como *Peliche*. También hubo varios intentos empresariales de convertir al Cómico en un teatro serio, contratando a actores de renombre: Manrique Gil, Matilde Moreno, María Palou... esta última estrenó en 1924 *La razón de los demás*, de Luigi Pirandello, obra de la que no tenemos noticia de su reposición en España. Del mismo autor se estrenó otra rareza: *Dos en una* (1924). El estreno en italiano de *Seis personajes en busca de autor* (1923) en el teatro de la Princesa, llamó la atención de actores y empresarios sobre este autor quienes, en las dos temporadas siguientes, llevaron a escena varias de sus obras, causando, generalmente, el desconcierto del público. Pero el Cómico se apuntó a la moda, que siguieron La Latina y el Calderón.

Su reaparición en el Cómico, en septiembre de 1925, fue un acontecimiento para el mundillo teatral y para los admiradores de Loreto y Chicote. Esta vuelta se hizo con algunas novedades poco satisfactorias para los músicos. Don Enrique, empresario arrendador del local, había hecho números y, con el aforo no demasiado amplio del Cómico, no le salían las cuentas. Así que tomó la decisión de dedicar su compañía a lo que siempre se ha conocido como teatro *de verso*, es decir, sin música. No renunció por ello a las obras cortas, solo a las que iban a llevar música:

> Todos saben ya que Chicote vuelve a su casa, a su teatro Cómico, por el que han suspirado más de tres años él y su compañera de escena, Loreto Prado, y en donde alcanzaron los mayores éxitos de su vida artística. Pero este año Chicote no piensa hacer género lírico, y si lo hace será con cuentagotas. Apenas unos esquemas musicales. Cosas de poco gasto. También puede que haga alguna zarzuela de cuarteto de las de repertorio. (J.L.M., 1925)

Para reafirmar sus intenciones, la presentación de la nueva compañía, en la que había contratado a la prestigiosa Julia Lajos, que venía de triunfar en el Alcázar y solo estuvo con ellos una temporada, se hizo el 29 de septiembre con el sainete *Las ilusiones de la Patro*, de Pilar Millán Astray. La autora había estrenado en abril de ese año *La tonta del bote*, con un éxito arrollador que se prolongó hasta los años setenta. Pero su nueva comedia cosechó un rotundo fracaso. También se incorporó Benito Cobeña, hermano de doña Carmen, con la que actuó durante muchas temporadas.

Al terminar la Guerra Civil este teatro había resultado seriamente dañado. En mayo de 1939 se anunció que los antiguos inquilinos se aprestaban a realizar las reparaciones para reanudar la actividad. Pero no fueron ellos quienes reabrieron el Cómico, sino Gaspar Campos al frente de una gran compañía en la que estaban, entre otros, Carmen Carbonell, Irene Caba Alba y Carlos Llopis. El telón volvió a levantarse el 22 de septiembre de 1939 con la comedia *Mis chavales*, de Luis de Vargas.

La vida artística de Loreto y Chite terminó en el Cómico el año 1943 con la muerte de la actriz. Las temporadas tras la Guerra Civil debieron ser duras para la pareja. Los madrileños, tras el horror de la contienda, buscaban únicamente entretenimiento y casi todos los teatros abiertos en estas temporadas programaban el género cómico. Otros ofrecían la evasión de los espectáculos musicales con Celia Gámez como gran estrella y abanderada de la victoria franquista. Loreto y Chicote tuvieron que competir esos años con Isabelita Garcés, primera figura de la comedia desde el Infanta Isabel, con José Isbert en el Lara, con Rafael López Somoza, con Aurora Redondo y Valeriano León, con las comedias musicales del maestro Guerrero y con las revistas de Celia Gámez o del Martín. ¿Cómo podía competir una pareja de octogenarios con esta nueva oferta? Recurrieron a desempolvar algunos sainetes

estrenados veinte o treinta años antes y a estrenar comedias escritas para ellos. No deja de sorprender su tesón pues, entre mayo de 1939 y mayo de 1943, lograron estrenar una quincena de títulos, muchos de ellos escritos por José Ramos Marín, que fue un autor fiel a la pareja hasta el final. De estos últimos años solo cabe destacar la firma del Premio Nobel Jacinto Benavente, en un apropósito que ofreció a Loreto pocos meses antes de que muriera la actriz.

El vetusto teatro Cómico siguió en pie durante veintiséis años más. Finalizando el mes de septiembre de 1943 volvió a levantar el telón por primera vez tras la muerte de Loreto. Fue con la compañía de Ricardo Alpuente y la comedia *Los vejestorios*. La recaudación del estreno se dedicó a engrosar la suscripción popular para erigir el monumento a la actriz.

El año 1966 se colocó en el vestíbulo un bajorrelieve del artista Gabino Amaya con los bustos de estos dos cómicos en

El teatro Cómico estaba en la calle Maestro Vitoria, 10, justo donde El Corte Inglés monta *Cortylandia* todas las Navidades.

homenaje a su larga estancia en su escenario. Nada sabemos de él. Echó definitivamente el telón el año 1969 tras las representaciones de *El visón volador*. El derribo del edificio enterró ciento setenta años de historia teatral. Hoy hay una pequeña plaza delante del acceso a la entrada trasera de El Corte Inglés. Allí se instala cada Navidad la popular *Cortylandia*. Bajo sus escombros quedó también la memoria de Loreto Prado y Enrique Chicote, ambos ya fallecidos en ese momento. Luego se dio ese nombre de Cómico a un cine del paseo de las Delicias y estuvo abierto como teatro hasta 1993. Finalmente, el local se convirtió en una *sex-shop*.

Loreto y Chicote caracterizados para la escena. © Enrique Llopis. Museo Nacional del Teatro (Almagro).

Una compañía familiar

Sorprende la fidelidad de numerosos actores a la razón social Chicote-Prado hasta el punto de considerar a la compañía como la auténtica familia de los dos. Los actores más leales fueron envejeciendo en la compañía y sus facultades se fueron mermando. Sin embargo, los empresarios nunca despidieron a nadie porque ya no tuviera las cualidades de antaño. Preguntada Loreto en una ocasión por esos compañeros ancianos respondió:

> ¡Sí, hombre!, ahora que están viejos los vamos a despedir; cuando vinieron eran jóvenes y bien que nos sirvieron y ahora que ya no pueden ¿a la calle con ellos? Eso no lo hacemos nosotros. (*La Vanguardia*, 26-6-1943)

Cuando algún compañero comenzaba a flaquear le buscaban papeles más sencillos. Tampoco tenían ningún reparo en readmitir a aquellos que se marcharon de su compañía en busca de otras oportunidades y no tuvieron suerte. Un ejemplo de esta generosidad lo tuvieron con el actor Ricardo Manso. Fue uno de los puntales en las compañías del Español, Princesa o Comedia en el final del siglo XIX y primera década del XX. Cuando dejo de interesar en los grandes teatros, hacia 1918, Loreto y Chicote lo acogieron en su compañía. Con ellos estaba de gira por el norte de España cuando enfermó y falleció en agosto de 1921. Para hacernos una idea de la precariedad de los actores, murió solo en el Hospital General de Madrid.

Sus familiares –su hija Juanita Manso era una popular actriz– no estaban en la ciudad. Fueron sus compañeros del sindicato de actores los que hicieron todos los trámites y trasladaron el cadáver.

También tuvieron un gesto similar con el tenor aragonés Eduardo Bergés. Siendo empresarios del Apolo, como reseñamos en otro capítulo, lo contrataron para ese teatro sin ningún cometido específico. El cantante había estrenado zarzuelas como *La bruja*, *La tempestad* o *El asombro de Damasco*. Ganó fortunas pero acabó totalmente arruinado. El Ayuntamiento de Madrid le proporcionó un modesto empleo y Chicote, con el contrato para el Apolo, le aportaba unas pesetas más para que pudiera sobrevivir. Bergés murió en 1923 casi en la indigencia.

Las listas completas de sus compañías se comenzaron a publicar avanzado el siglo XX. Los miembros que pertenecieron a ellas en las primeras temporadas deben sacarse de las críticas y noticias que aparecieron en prensa. En contadas ocasiones, durante medio siglo, los periódicos publicaron entrevistas o reportajes con intérpretes de la compañía que no fueran Loreto y Chicote. Y cuando se entrevistaba a la actriz, Chicote casi siempre estaba en medio, no sabemos si vigilando lo que decía Loreto o lo que le preguntaban los periodistas.

Los nombres se repiten temporada tras temporada. Algunos –la mayoría– desaparecieron sin dejar rastro. De otros, más afortunados, se publicaron unas líneas cuando fallecieron. Otros, tampoco demasiados, consiguieron realizar carreras importantes más allá del trabajo con la pareja. Si tuviéramos que elaborar una lista de compañía tradicional, antes de que se conocieran cada comienzo de temporada, estaría integrada por estos artistas:

Primer actor y director: Enrique Chicote

Primera actriz: Loreto Prado

Actrices: Amalia Anchorena, Dolores Borda, Rafaela Castellanos, Emilia y Pepita del Cid, Milagros Leal, Paula Martín, Julia Medero, Luisa Melchor, Carmen L. Solís

Actores: Julio Castro, Francisco Melgares, Rodolfo Recober, Jaime Ripoll

Apuntador: Ramón Borda

Representante: Antonio Fanosa

Como creo que también merecen una cita en la pequeña historia teatral del siglo XX, recojo brevemente datos de algunos de los intérpretes de esta compañía. Realizar biografías más extensas es labor estéril: a la ausencia de información se une el hecho de que muchos de ellos solo tendrían una línea profesional: *trabajó durante décadas en las compañías de Loreto Prado y Enrique Chicote*. Los actores que siguieron adelante tras esa etapa, siempre fueron generosos con el magisterio que ejercieron en la escena y en la empresa.

Amalia Anchorena empezó en el teatro de la Zarzuela hacia 1903 pero casi inmediatamente paso a la compañía de Loreto y Chicote. Figuró en las listas de esa compañía por lo menos hasta 1931.

Jaime Ripoll fue otro de los puntales de esta compañía, permaneciendo en ella durante catorce temporadas, hasta que la muerte lo sorprendió haciendo temporada veraniega en el teatro Pereda de Santander el año 1916.

Como hemos anticipado, Julia Medero, la sobrina de Loreto, ingresó en la compañía en 1912 y estando en ella se casó con el actor Felipe Rodríguez. Julia estuvo junto a su tía por lo menos hasta 1932. Todavía permanecería en la escena más de diez años contratada, algunas temporadas, por los que habían sido sus compañeros Salvador Soler Marí y Milagros Leal. Se pierde su pista el año 1946 cuando actuó junto a ese matrimonio.

Rafaela Castellanos fue en la compañía lo que entonces se llamaba *característica*. Estaba casada con Ramón Borda, que

tras una carrera no muy afortunada como actor, se colocó como segundo traspunte de la compañía. La hija de ambos, Lola Borda, ya comenzó a trabajar con ellos como actriz el año 1911.

Araceli Sánchez Imaz fue una joven actriz que se formó con la pareja y que actuó con ellos en los primeros años de su carrera. Cuando ya era una dama joven consolidada contrajo matrimonio con el torero Pacomio Peribáñez. Tras la boda el diestro la obligó a dejar el teatro, lo que se produjo al final de la temporada 1915-1916. El torero tuvo una carrera bastante pródiga en cornadas. Un año después de su retirada, cuando iba con Araceli en moto, sufrieron un gravísimo accidente. El diestro ya solo pudo seguir en los ruedos como banderillero. Tal vez por esa circunstancia la actriz acabó volviendo a la escena. La última interpretación suya que tenemos registrada fue en el año 1943.

La madrileña Matilde Franco fue uno de los pilares de esta compañía durante veinte años. Había estudiado música y ya en 1872 actuaba en el teatro de La Zarzuela. Tras pasar alguna temporada en Barcelona, en 1902 ya pertenecía a la compañía y siguió fiel hasta que se retiró de la escena. El año 1923, tras la temporada de la compañía en el teatro circo Price, decidió abandonar el teatro. También estuvo con ellos su esposo, el actor José Soler, que ya se había retirado en enero de 1921 en el transcurso de un homenaje en el Cómico. Abandonada la profesión de actor, se dedicó a la distribución de vinos.

Julio Castro *Castrito* fue uno de los elementos imprescindibles en las compañías de la pareja. El actor cómico había comenzado a trabajar con Enrique en los últimos años del siglo XIX. En 1905 ya trabajaban juntos en el Eslava. El teatro lo sacó de su oficio juvenil: cajista de imprenta. Por lo menos hasta 1930 estuvieron juntos, aunque Castrito hizo incursiones

a otros teatros madrileños. En la década de los treinta ya no aparece en sus compañías y sí en otras de los escenarios más populares. Debió retirarse en 1939 a causa de una enfermedad de hígado. Falleció dos años más tarde. Estuvo casado con la actriz Paula Martín, trabajando ambos con Loreto entre 1907 y 1930. Se habían conocido en el viejo Romea cuando Paula era solo una corista. En la temporada otoñal de 1930 se produjo la separación de la compañía al ser contratado *Castrito* como primera figura del teatro Eslava.

Milagros Leal consiguió en su madurez ser considerada como una de las grandes actrices españolas. Ella fue, seguramente, la pupila predilecta de Loreto ya que, con solo seis años (había nacido en 1902) salió al escenario en su compañía. En alguna entrevista Milagros aludió a una infancia desgraciada debido a su orfandad. Cotilleos de la escena atribuyeron la paternidad a un famoso compositor catalán de zarzuela. La primera reseña de su actuación la encontramos en el estreno de *Los cuatro gatos* (1913) cuando solo tenía diez años. Siendo ya una actriz consagrada en el teatro serio, fue invitada por el diario *La Voz* a escribir sobre sus comienzos. En su artículo no dejó de referirse a sus recuerdos del Cómico:

> ¿Mi infancia?... Desgraciadísima. ¡Horas oscuras, negra tiniebla que todavía -a ratos- me ensombrece! Una infancia sin infancia. ¿Por culpa de quién? ¡Paz a los muertos! Ahora bien: que conste que, a pesar de todo eso, yo no fui nunca una niña triste. Al contrario: yo fui una niña alegre. Y más que una niña-niña, un chico: un golfillo. En el teatro Cómico, donde me he pasado esa infancia -a la sombra de la maravillosa Loreto Prado, gloria de la escena española-, todavía se recuerdan con tono nostálgico mis travesuras de entonces. Y el salir a escena con la cabeza vendada. O con un ojo negro. O toda llena de arañazos. (Leal, 1935)

Milagros, ya adulta, volvió al Cómico con la pareja, donde coincidió con Salvador Soler Marí, que se convirtió en su esposo. Fueron los padres de la gran actriz Amparo Soler Leal. En diciembre de 1969 la señora Leal se enfrentó al personaje de la Celestina lo que motivó el interés de la prensa sobre su carrera. Como no podía ser menos, desgranó recuerdos de su primera mentora:

> Yo aprendí mucho de aquella maravillosa actriz que fue Loreto Prado: una mujer que ni se movió de España, ni siquiera de Madrid; que apenas había podido leer por sus condiciones familiares, aunque era de buena familia. (Trenas, 1969)

Tras la primera etapa en el Cómico, Milagros fue contratada para el Teatro del Arte que fundaron en el Eslava madrileño Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena. Allí pudo enfrentarse a otro tipo de teatro, alejado de los populismos de Loreto y Chicote, aunque volvería con ellos (y con Salvador Soler Marí) la temporada de 1933-1934. En esos meses los empresarios fueron muy generosos con ellos ofreciéndoles comedias en las que pudieran destacar, por encima, incluso, de los protagonistas. Al separarse de ellos en el verano de 1934, Salvador y Milagros se unieron a José Isbert y Tina Gascó para montar compañía, con la que debutaron en el teatro Benavente.

Salvador Soler Marí actuó por primera vez en la compañía durante la temporada de 1918. Doce años más tarde volvería a ella, aunque no permaneció mucho tiempo. Perteneciente a una tradicional familia de teatro, era hijo de Salvador Soler Lluch y Josefina Marí, se convirtió en uno de los primeros actores del teatro español.

Luisa Melchor fue otro ejemplo de fidelidad. Venía de las variedades, figurando en 1910 en el plantel del Salón Madrid.

Un año más tarde fue contratada para la compañía del Eslava, donde compartió escenario junto a Juanita Manso, Rafaela Haro o Araceli Sánchez Imaz. Ya en 1913 interpretó junto a Loreto y Chicote *Baldomero Pachón*. A lo largo de más de veinte años permaneció en la compañía, hasta septiembre de 1935. Tras la guerra fue rescatada para la escena por su antiguo compañero Paco Melgares, pasando después a la compañía de Luis Peña y Luchy Soto. La última referencia que tengo de ella es de 1955 cuando actuó en el teatro Reina Victoria en la compañía de Lilí Murati. Me ha resultado imposible hallar ningún dato biográfico sobre ella.

El cartagenero Rodolfo Recober estuvo más de quince años en la compañía. Ya trabajaba con ellos en 1920, después de haber hecho una estimable carrera como actor y cantante, iniciada en su ciudad natal hacia el año 1907. Cinco años más tarde comenzó a figurar en compañías madrileñas, generalmente de géneros ligeros. Las últimas reseñas suyas junto a Chicote y Loreto están fechadas en diciembre de 1935.

Francisco Melgares Prado era sobrino carnal de Loreto y ella le dio la oportunidad de debutar como actor el año 1923, aunque con solo cuatro años ya lo sacaron a escena en *Alma de Dios*. Su presencia entre bastidores en el Cómico era casi diaria y desde allí aprendió todos los secretos de su tía. Cuando la compañía se presentó en el Price, el 22 de septiembre de 1923, estrenaron *La salvación de España*. En esa obra, según las reseñas "*hizo su debut un sobrino de Loreto, joven artista de excepcionales aptitudes y prodigioso bailarín*". El joven Melgares tenía en ese momento diecisiete años. En una entrevista concedida en Barcelona el año 1944 recordaba a Loreto un año después de su muerte:

> El escenario era para ella todo. Se agigantaba ante las luces de la batería y su genio artístico hacía arrancar la sana alegría de una

> carcajada del público o sus sentidas lágrimas, al final de un parlamento dramático en el que ponía su alma de mujer buena y su asombrosa naturalidad de actriz... Era maravillosa su naturalidad y el meticuloso cuidado que ponía en todas sus interpretaciones, estudiadas en sus más mínimos detalles de indumentaria, caracterización y gesto. (*Dígame*, 8-4-1944)

Permaneció en la compañía del Cómico durante diez años. En 1930 rodó su primera película –muda– *48 pesetas de taxi*, a las órdenes de Fernando Delgado. Más tarde formó compañía propia, y asumió la dirección escénica, junto a su esposa Consuelo Nieva, que había sido compañera con Loreto y Chicote. Era también un excelente dibujante. Falleció con solo cuarenta y seis años mientras actuaba en Barcelona. Su hijo Francisco también se dedicó al teatro como actor pero, sobre todo, como dramaturgo y adaptador. La actriz sevillana Consuelo Nieva se incorporó a la compañía en septiembre de 1930, presentándose con la comedia *Las pobrecitas mujeres*. Era su debut en Madrid y tenía solo dieciséis años. Su hermana Amalia también fue actriz. Consuelo desarrollaría una extensa carrera cinematográfica rodando más de sesenta películas entre 1935 y 1982.

Ese mismo año 1930, al marcharse Julio Castro, los empresarios tuvieron que reestructurar su compañía. Se incorporó a ella el matrimonio formado por los actores Fernando Aguirre y Josefina Infiesta, y el cómico José Cuenca.

Gracias a su amistad con Paco Melgares, pudo debutar como actor el popular Valeriano León, aunque ese debut también pudo haber sido su despedida. Siendo un niño urdió con el joven Melgares "secuestrar" a un chaval que intervenía en *Jilguero Chico* y hacerlo Valeriano. No se enteró don Enrique Chicote hasta que vio en escena al intruso, echándolo a la calle con cajas destempladas. Pero se quedó con la impresión

de que el joven lo había hecho bien y un poco más tarde lo perdonó y lo contrató para intervenir en *La celosa* cobrando una peseta diaria. Valeriano abandonó el Cómico para enrolarse en una compañía infantil. Medio siglo más tarde triunfaría en este teatro con la compañía que encabezaba junto a su esposa, Aurora Redondo.

Carola Fernán Gómez se incorporó a la compañía en septiembre de 1926 para reemplazar a Julia Lajos, que emprendió carrera por otros géneros más serios. La madre de Fernando Fernán Gómez (que tenía en ese momento cinco años) aguantó más, ya que permaneció en el Cómico hasta la primera mitad de 1928.

Las hermanas Pepita y Emilia del Cid fueron dos de las actrices fieles a pareja y cuyas carreras estuvieron solamente ligadas a Loreto y Chicote. Ambas se acercaron al teatro al quedarse huérfanas recién iniciada la década de los treinta. Tras la muerte de Loreto registramos un par de apariciones de Pepita en la compañía de Mariano Azaña, el año 1944. Después desapareció de la cartelera.

Otro actor que tiene una línea en la historia de España, Fernando Fernández de Córdoba, estuvo con la pareja en el Cómico el año 1934. Cinco años más tarde leería en Radio Nacional de España ese famoso parte que empieza: *"Cautivo y desarmado el ejército rojo..."*. Esa temporada coincidió en la compañía con Eloísa Muro, la madre de María Asquerino, que estuvo con Loreto y Chicote actuando en el Cómico durante la Guerra Civil. Ambos debutaron en el Cómico con *Madrileña bonita*, de Luis de Vargas.

Pagina de la revista *Nuevo Mundo* con las figuras de la compañía del Cómico. Publicada el 11 de septiembre de 1901.

Por otros teatros

Ambos actores tuvieron que constituirse en empresarios desde los primeros años de sus respectivas carreras. Ya en mayo de 1896 Loreto se asoció al primer actor Lino Ruiloa para gestionar el teatro Romea ante el abandono inesperado de la empresa que lo tenía alquilado, como hemos reseñado. En ese momento Loreto era el principal atractivo del teatro por lo que su decisión no parece que fuera desacertada. Del señor Ruiloa se decía que no tenía demasiado talento para la interpretación pero sí para la organización teatral. Además de las compañías que dirigió en España, durante algunos años estuvo al frente del teatro Principal de México. Acabó instalándose en Barcelona, donde falleció en enero de 1919.

Enrique Chicote fue un empresario joven. Durante el verano de 1898, contando con Loreto Prado como primera tiple y actriz cómica, se hizo cargo del Maravillas. En la primavera de 1897, y siempre en la glorieta de Bilbao, el Maravillas sufrió alguna obra de importancia. Esa temporada resultó movida por la sucesión de cierres y reaperturas. Comenzó con la compañía que estuvo encabezada por Emilio Carreras y Sofía Romero, con Narciso López como director musical. Cerró durante casi todo el mes de julio hasta que logró entrar otra compañía, dirigida por Guillermo Carrera, que no acabó el mes. Fue sustituida a primeros de agosto por otra dirigida por José Sánchez Palma y Pepe García. Además, contrató una orquesta de treinta profesores para ofrecer conciertos. Y ante ese caos, llegó Chicote.

Dos años más tarde, el 13 de septiembre de ese mismo año 1900, el actor se hizo empresario del teatro Cómico, tal y como contamos en otro capítulo. A partir de ese momento ese sería su teatro de referencia, con algunas escapadas esporádicas a otros escenarios por diversas circunstancias.

Las razones por las que cambiaron de teatro en Madrid fueron varias pero la más común fue el mal estado de sus feudos tradicionales y la necesidad de acometer reformas en ellos. También ellos decidieron, avanzado ya el siglo XX, realquilar el Cómico cuando comprobaron que no eran capaces de llenarlo durante ocho o nueve meses como en las primeras temporadas. Esos otros teatros tienen su propia historia (casi todos ya han desaparecido) y las temporadas de la pareja forman parte de ella. Repasamos seguidamente los escenarios en los que actuaron fuera de los dos citados al principio, Romea y Cómico.

En la primavera de 1900, tras una triunfal temporada en el Romea, se trasladaron al Moderno de la calle Libertad para ofrecer solo diez funciones. Este teatro, que aparece varias veces en el libro, se inauguró el 15 de diciembre de 1870 en la calle Libertad, 16, con el nombre de Alhambra. En aquellos lugares estuvieron el convento y la iglesia de San Fernando, de las Mercedarias Descalzas. Estuvo abierto hasta 1905 y en esos años su gestión corrió a cargo de numerosas empresas, que casi nunca lograron hacer negocio. Fue teatro de ópera, de dramas, de variedades... Allí se confirmó como gran actor Antonio Vico estrenando *La capilla de Lanuza*. Tuvo también su escenario veraniego, a partir de 1873, en los jardines adyacentes. Un año más tarde ya estaba dedicado al teatro por horas. En 1880 se bautizó como *Folies Arderius* al arrendar este teatro el creador de los bufos, Francisco Arderius, que se despidió en ese escenario. En marzo de 1895 este teatro incorporó a su programación un género que tendría gran aceptación en el futuro: el cante y baile flamenco. Dirigía el cuadro

Ángel Pericet, patriarca de una saga que, en el siglo XX, sería la cultivadora más destacada de la danza española bolera.

Tras un aparatoso accidente se reconstruyó casi desde cero y se reabrió como teatro Moderno**.** Cambió temporalmente el nombre y el género escénico, siendo el Casino Music Hall para algunos estudiosos auténtica cuna de las variedades en Madrid. Saltó al siglo XX nuevamente con el nombre de Alhambra, aunque también solían citarlo en los periódicos como Moderno y la pareja Enrique Chicote y Loreto Prado volvieron a llevar público a una sala que languidecía. Las últimas representaciones, con la compañía que encabezaban Loreto y Chicote, se ofrecieron el 9 de julio. Chicote, que en 1903 había alquilado el teatro por cinco años, solo pudo trabajar en él durante dos. En octubre de 1905 desapareció definitivamente. Su última compañía en este teatro tenía como intérpretes principales a Loreto Prado, Matilde Franco, Rita López, Amalia Anchorena, Rafaela Castellanos y los actores Enrique Chicote, Jaime Nart, Lorenzo Velázquez, José Ponzano, Julio Castro, Jaime Ripoll, Pepe Soler y Luis Llaneza.

Al producirse el cierre que comentábamos antes, en el otoño de 1905, Loreto y Chicote se trasladaron al Eslava del Pasadizo de San Ginés, otro de los salones del siglo XIX que pasó por numerosas manos. Abierto el 30 de septiembre de 1871, fue uno de los templos del arte frívolo. Sufrió numerosas transformaciones hasta convertirse en el teatro importante que fue en la segunda mitad del siglo XX. Hoy es una discoteca aunque conserva toda la infraestructura teatral. Allí estuvieron poco tiempo nuestros protagonistas.

Parecida situación a la vivida en el teatro Alhambra o Moderno se produjo en el verano de 1906 con el Eslava. El ayuntamiento madrileño lo había cerrado para que se realizaran mejoras que garantizaran la seguridad. Los propietarios no estuvieron diligentes y llegado el momento de iniciar la

temporada otoñal, Loreto y Chicote se encontraron sin teatro. Optaron por una solución arriesgada: trasladarse al Gran Teatro Lírico que estaba en la entonces poco céntrica calle del Marqués de la Ensenada. Fue un local promovido por Luciano Berriatúa, de complicada historia y errática programación, tanto teatral como cinematográfica. Proyectado por José Grases Riera, se había abierto al público tan solo cuatro años antes, el 5 de mayo de 1902. Como tantos teatros, el Lírico desapareció pasto de las llamas el 30 de enero de 1920. Los artistas debutaron en este escenario el 7 de septiembre de 1906 con el temor de que el frío que se avecinaba retrajera al público, y es que ese teatro tenía fama de ser un iglú por sus grandes dimensiones. Ese tamaño tampoco parecía el más adecuado para el teatro que representaban y para la corta voz de Loreto. Su público estaba acostumbrado a verlos en la cercanía de los pequeños locales en los que se habían presentado hasta entonces. De hecho, tuvieron que reducir la embo-

Fachada del desaparecido Gran Teatro Lírico, en la calle Marqués de la Ensenada.

cadura para que los actores y sus modestos decorados no se perdieran en el espacio. Fieles a su costumbre hicieron otro teatro por horas, o por secciones. Una fórmula que les obligaba a permanecer casi doce horas en la sala. En el Gran Teatro tenían la función vermut a las seis y media de la tarde y la cuarta a las doce menos cuarto de la noche. Como en esta última solían incluir dos piezas cortas, y nunca se comenzaba en hora, es fácil imaginar que no acabaría antes de la una de la madrugada. No nos olvidemos tampoco de la costumbre de repetir los números más jaleados a petición del público. Esos bises podían alargar las funciones quince o veinte minutos.

Para la inauguración de temporada hicieron una gran gala en la que se representaron sucesivamente cinco obras cortas. Contaron siempre con el apoyo prácticamente unánime de la prensa. Ante el cambio de escenario y de los pésimos antecedentes del nuevo, publicó *El Globo*:

> Un teatro que no pudieron animar ni óperas, ni comedias, ni género chico, en diferentes etapas, será en lo futuro uno de los teatros más concurridos. Al tiempo ponemos por testigo. También a ejemplos anteriores nos atenemos. Porque Loreto es ella, singular, personalísima, con la ayuda, además, del simpático Chicote, que cuenta también con muchos devotos entre el público. Con esta actriz no rezan ni los locales, ni tan siquiera el mérito artístico de las obras que estrena. Triunfan, y triunfarán siempre, su arte y sus talentos. No hay actriz española que le dispute la primicia. Si hay alguna con ánimos, que ponga los talentos a prueba. (Guerra, 1906)

Para que tengamos una idea de la gran compañía que era la de estos artistas en la primera década del siglo pasado reproducimos la lista de intérpretes que la integraban cuando se trasladaron al Gran Teatro:

Primer actor y director: Enrique Chicote
Primera actriz: Loreto Prado
Actrices: Amalia Anchorena, Amparo Barandiarán, Enriqueta Blanc, Rafaela Castellanos, Isabel Cigarral, Matilde Franco, Paula Martín, Magdalena Nombela.
Actores: Francisco Alonso, Luis Amato, Julio Castro, José Delgado, Francisco Díez, Juan Fernández, Gustavo Fernández, Octavio Fernández, Luis García, Alfonso Girón, Manuel Girón, Luis González, Federico Górriz, Luis Llaneza, Andrés Martín, Manuel Morales, Enrique Olmedo, José Ortiz, José Ponzano, Jaime Ripoll, Mariano Romo, José Soler.

Treinta y dos actores a los que se añadían los músicos, apuntadores, maquinistas y gerente. La compañía llegaría a tener cincuenta trabajadores.

Los empresarios de principio del siglo en el Apolo de la calle Alcalá, Enrique Arregui y Luis Aruej, lucharon denodadamente para mantener en pie el gran teatro, ya definitivamente dedicado a la zarzuela y al género chico. Fallecido el primero en 1913, el socio superviviente arrendó el teatro al popular actor Enrique Chicote, que también seguía al frente del Cómico de la calle Maestro Victoria. Los mentideros teatrales recibieron con satisfacción la noticia dada la experiencia de Chicote en todos los aspectos del negocio. En la velada de apertura de temporada el flamante empresario se dirigió al público, terminando su alocución así:

> Pero lo que os ruego encarecidamente es que no dejéis de venir al teatro de Apolo.

Desde un palco asistía como espectadora Loreto Prado, su compañera en el viejo Cómico. Al oír la petición de Chicote replicó en voz alta desde su asiento:

¡Eso es... y al Cómico que lo parta un rayo!

Para evitar despistar al público en los carteles del Apolo, donde figuraba Chicote como director, se incluía una nota informativa que decía: "*Loreto Prado y Enrique Chicote continúan actuando en el teatro Cómico".*

Chicote fue empresario de este teatro, mientras él actuaba en el Cómico, hasta el año 1921. Fueron nueve temporadas en las que programó el género chico que tan buenos resultados económicos le daba. Ese año el teatro había sido adquirido por los hermanos valencianos Eulogio y Francisco Velasco, quienes tuvieron que litigar con el actor para hacerse con la propiedad. Una vez ordenado el desahucio, Chicote y su socio Juan Vila, interpusieron una demanda contra los Velasco por estafa y falsedad. La misma fue sobreseída en enero de 1921, condenando a Chicote a las costas del proceso y dando vía libre al desahució del Apolo. No debió ejecutarse con diligencia porque en septiembre de ese año Chicote inició su novena temporada allí. Todavía en diciembre de 1921 los arrendatarios tuvieron que depositar una fianza por posible responsabilidad ante el incumplimiento del desahucio. Finalmente, en marzo de 1922 las partes llegaron a un acuerdo amistoso y el actor se desvinculó del Apolo. Durante el proceso falleció Francisco Velasco, el 13 de enero de 1921. Era en ese momento un potente empresario con tres o cuatro compañías rodando por Hispanoamérica. Él llevó a *Quinito* Valverde a Nueva York con una compañía que le resultó ruinosa, pero que puso de moda allí melodías nuestras. Su hermano Eulogio Velasco se convertiría en uno de los grandes empresarios de revistas y operetas y pudo, finalmente, tomar posesión del Apolo en julio de 1922.

La competencia en este género chico y de variedades todavía era notable en el primer cuarto del siglo XX. El Martín,

de la calle Santa Brígida, era el rival más directo del Cómico. El viejo Maravillas había pasado a ser, en 1919, el Madrid Cinema, aunque retornaría dos años más tarde a levantar el telón recuperando el nombre. El *género ínfimo*, las variedades, se habían refugiado en el eterno Romea, en el Madrileño de la calle Atocha (cuando abría) y en el Salón Chantecler que, al empezar la siguiente década, se transformó en el teatro Muñoz Seca.

El Reina Victoria, que se inauguró en 1917, se dedicaba por esos años al musical, a la opereta, de la mano de José Juan Cadenas. El Eslava, que había sido otro de los templos del género chico, albergaba esa década al *Teatro del Arte* de Martínez Sierra, aparcando temporalmente la frivolidad escénica.

Pero ese año ya funcionaban en Madrid nuevos grandes teatros, como el Calderón (llamado entonces Centro) y La Latina que, unidos al Español, Comedia, Princesa (María Guerrero), Infanta Isabel y Lara, estaban devolviendo el gran teatro a la capital española en detrimento de un género menor que se había apoderado de la cartelera durante casi medio siglo.

Subsistieron a duras penas teatritos de barrio como el Barbieri de Lavapiés o el gran Novedades de la calle Toledo, con innumerables cierres y reaperturas hasta que ardió la noche del 23 de septiembre de 1928.

En 1917 había hecho su aparición en Madrid el actor y empresario Enrique Rambal, que solo tenía entonces veintiocho años. Ya introdujo los montajes truculentos, sin la grandiosidad que alcanzó tras la Guerra Civil, en dos teatros que se especializaron en el género de suspense o de terror: el Cervantes de la Corredera Baja de San Pablo y el Price, que en verano era circo y en otoño se transformaba en teatro.

Durante el verano de 1922 el vetusto teatro Cómico estuvo en obras y el propietario no pareció dispuesto a empezar la temporada otoñal con las taquilleras estrellas. Había entrado

como empresario del local el señor Emilio Losada (padre de la actriz Cándida Losada) que también tenía en ese momento el teatro Rey Alfonso de la calle Cedaceros. Miguel Mihura Álvarez era el gerente del Cómico. La transformación del viejo teatro fue radical como reseñó *Heraldo de Madrid*:

> Nadie hubiera creído que la antigua residencia artística de Loreto Prado y Enrique Chicote podría convertirse, por obra y gracia del buen gusto y de la esplendidez, en coquetona sala, más amplia al desaparecer varias plateas, ostentando primorosa ornamentación y bellas combinaciones de luz que realzan la riqueza de los cortinajes de los palcos y dan al teatro un tono elegante y simpático. (*Heraldo de Madrid*, 2-10-1922)

A la vuelta de la gira veraniega Loreto y Chicote apostaron por instalarse en el primitivo teatro-circo Price de la plaza del Rey. El enorme local alternaba las temporadas circenses con las líricas o teatrales. Como ocurrió con el Gran Teatro, no era un local especialmente idóneo para la palabra, pero se acondicionaba durante el otoño y el invierno para hacerlo medianamente confortable. Debutaron allí el 9 de septiembre y realizaron temporada hasta el final de marzo de 1923. Para la nueva temporada reforzaron la compañía con la incorporación de la tiple Carmen Sorrives, recién llegada de América, el barítono Juan Frontera y Mary Isaura. Tuvo buena vista Chicote porque la señorita Isaura y el señor Frontera han pasado a la historia de la lírica española por ser dos de los protagonistas que estrenaron un año después la zarzuela *Doña Francisquita*. Mary, la temporada siguiente, fue contratada por Amadeo Vives para la compañía que formó en el teatro Apolo.

Los precios que se establecieron en el enorme Price iban desde las 3 pesetas la butaca a los 0,50 céntimos la entrada de general. Fue una temporada extraña, con pocos estrenos y con

un conflicto con el sindicato de actores por el cual la pareja amenazó con retirarse del teatro. Habían contratado a un actor de segunda fila, Bartolomé Soler, para participar en el estreno de *Los arlequines de seda y oro*. El actor iba a cobrar 50 pesetas por cada actuación que realizara. Parece que al autor de la piececita no le gustó el intérprete y Chicote lo despidió sin llegar a estrenar. Fue denunciado al sindicato que, inicialmente, lo condenó a pagar 500 pesetas de indemnización. Don Enrique se negó y la prensa dedicó bastante espacio a difundir sus amenazas de dejar la escena. Finalmente, en una sesión extraordinaria, el sindicato revocó la sanción, obligándole solo a abonar los días de ensayo. Chicote, en uno de esos arrebatos tan efectistas como inútiles que se llevaban entonces, al ser exonerado puso encima de la mesa de la junta sindical un billete de 500 pesetas para que lo destinara a los usos que quisieran. La chulesca donación fue rechazada, acordando que se gastara esa cantidad en flores para Loreto como desagravio. El actor despedido salió perdiendo... Loreto había sido anteriormente vocal de la junta de este sindicato y la pareja participaba desinteresadamente en todas las funciones benéficas que organizaban. Paradójicamente, Bartolomé Soler reapareció cuatro años más tarde convertido en novelista. Tras triunfar con su primera obra, *Marcos Villari*, publicó varias más hasta 1965. También estrenó, con éxito variado, algunas comedias. Llegó a recibir el Premio Nacional Miguel de Cervantes.

Casi a la par que ese conflicto de Chicote, se desarrolló otro que durante semanas ocupó grandes espacios en la prensa. El mismo sindicato de actores, que presidía Miguel Muñoz, decretó un boicot contra los teatros del empresario Isaac Fraga. Gestionaba más de una veintena de locales por toda España. El sindicato le exigía el cumplimiento de unos contratos que el empresario entendía que no se habían cumplido. La Socie-

dad de Autores también se sumó al boicot prohibiéndole usar su repertorio. Cada intento de negociación enconaba más el enfrentamiento. El señor Fraga apostó por dedicar sus teatros al cine, como el madrileño de La Zarzuela. Si eran pocos elementos en conflicto, el 25 de septiembre de 1922 se constituyó en el teatro de la Princesa otro sindicato, el de artistas de variedades, que también entró en la lucha. Después de más de tres meses de enconadas negociaciones, a principio de octubre se firmó la paz. Seguramente se tuvo en cuenta que empresarios de más de ciento cincuenta teatros de España se habían solidarizado con el señor Fraga. Su cierre a los espectáculos en vivo hubiera sido un drama para los cómicos y los autores hubieran visto sensiblemente mermadas sus recaudaciones.

Mientras que el éxito también les sonreía en su nuevo escenario, el Cómico se esforzaba en recalcar en su publicidad que seguía ofreciendo un teatro de humor con la compañía de Concha Torres. En ella figuraba Francisco Barraycoa, viejo compañero de los inicios de Loreto en el Romea. El señor Barraycoa falleció mientras estaba en esa compañía.

Tampoco pudieron regresar al Cómico en la temporada 1923-1924. Al comienzo de la misma volvieron a instalarse en el Price con la intención de permanecer poco tiempo. Como querían prolongar su estancia en Madrid, acordaron realizar un intercambio con la compañía que actuaba en La Latina. Este teatro de La Latina, abierto en 1919, apostó por llevar a la barriada donde se localiza a las grandes compañías que triunfaban en los teatros de primer orden. El 12 de marzo de 1924 se presentaron en ese escenario por primera vez en el año tras haber hecho, excepcionalmente, temporada invernal en Zaragoza. Fueron unas semanas en las que repitieron los esquemas de trabajo habituales: reposiciones de su repertorio trillado y algunos estrenos, como la fantasía *Las flechas de oro* y *Las mujeres españolas.* Con el parón de la Semana Santa

dejaron la plaza de la Cebada, aunque volvieron allí para iniciar la temporada otoñal. Su anuncio es una de las pocas ocasiones en las que se publicó íntegra su lista de compañía. Constaba de dieciocho actrices y diez actores. Contaban con Manuel Quislant y Pedro Badía como maestros concertadores. En esta segunda temporada estrenaron *Como se hace un hombre*, *TSH o los pollos de las ondas* y *La bella peluquera.* Su temporada coincidió con la fiesta de Todos los Santos. Los cómicos no quisieron sustraerse a la tradición de representar *Don Juan Tenorio* y lo hicieron coincidiendo con la fiesta del 1 de noviembre. Fueron lo suficientemente inteligentes para no encarnar a los protagonistas, aunque pudieron haber hecho una versión delirante. Pero don Juan fue el actor José Monteagudo, Chicote se reservó el papel de Ciutti y Loreto el de Brígida. Doña Inés fue una de las damas jóvenes de la compañía, Guillermina Soto. Volverían a la plaza de la Cebada durante muy pocos días del año 1935.

Tras la festividad de los Reyes Magos, la pareja se trasladó al teatro Fuencarral, presentándose allí por primera vez el 7 de enero de 1925. Era este un cine abierto en 1918 en la populosa calle, que muy pronto se dedicó también a los espectáculos en vivo. El 19 de junio de 1919 se estrenó el primer espectáculo de variedades con la tiple Consuelo Vizcaíno al frente del elenco. A final de 1923 fue adquirido por la empresa Sagarra, que lo reabrió como cine el 11 de enero de 1924, con la película *Curro Vargas*. A principio de septiembre de ese año volvió a levantar el telón para el reestreno de *La malquerida*. Tuvo una historia de aperturas y cierres, obras y reconversiones hasta que el 31 de diciembre de 2003, con la película de Woody Allen *Todo lo demás*, echó el cierre definitivo. En 2005 fue derribado el edificio, construyéndose en el solar un bloque de viviendas. Formó durante décadas un triángulo imprescindible para estos géneros ligeros con los vecinos Maravillas y Martín.

Estando en el Fuencarral, en el mes de marzo, Enrique Chicote consiguió firmar un acuerdo con el empresario del teatro Cómico, su auténtica casa artística, para volver a ocuparlo en el otoño de 1925. Del Fuencarral se fueron el 8 de marzo de ese mismo año, emprendiendo gira por España, que comenzaron en Salamanca y siguió por Zaragoza y Burgos.

¿Obedecía este baile de teatros a alguna circunstancia concreta? El diario *La Voz* publicó en portada un extenso artículo sobre los teatros que denominaba *de las afueras*, como el Fuencarral o La Latina:

> ¿Por qué compañías que pierden o ganan poco actuando en el Español, en el Centro, en el Cómico, en la Zarzuela redondean en teatros de barrio o de las afueras? Porque cuesta menos el alquiler y son menores los gastos de personal de todas clases, y las localidades pueden expenderse a precios módicos. Es una razón, pero no la única ni del todo convincente. A la egregia de María Guerrero, el teatro Español no le costaba más que el de la Latina, que es la mascota de los comediantes y de las empresas. ¿No estará la explicación en la falta del consabido abono, tan exigente, tan melindroso y tan poco perspicaz? ... Loreto Prado y Chicote, populares en todo Madrid, hicieron una temporada óptima en la Latina, y al trasladarse a Fuencarral lograron reunir otro público, como si los Cuatro Caminos y la plaza de la Cebada fueran, no dos sitios de una misma población, sino de provincias distintas y muy distantes. (Castrovido, 1925)

La temporada 1927-1928 la terminaron en el teatro Maravillas. Mientras que en el Cómico se instalaba el matrimonio Benito Cibrián-Pepita Meliá, que al acabar la Guerra se exiliaría a México y Argentina, Loreto y Chicote volvieron al escenario donde se habían reunido por primera vez. Llevaron

los estrenos de los meses anteriores y con ellos debutó una joven actriz, María Luisa Romero, que más tarde se convertiría en una reconocida actriz de carácter, aunque solo estuvo con ellos dos o tres temporadas. La señorita Romero se casó posteriormente con el crítico, escritor y director de escena José María de Quinto.

Volvieron a salir del Cómico en febrero de 1933 tras haber hecho en él una breve temporada el otoño anterior. Loreto tuvo que descansar y el teatro se alquiló a la compañía de Ana Adamuz. Repuesta la actriz, reaparecieron en otro barrio, en el teatro Cervantes de la Corredera Baja, 41. Ante el cambio de escenario don Enrique dijo al Heraldo: "*aquí nos tiene usted en el Cervantes, teatro de tipo popular que creo le va muy bien a nuestra historia de modestísimos comediantes del pueblo*". El 10 de febrero levantaron el telón reponiendo *Alma de Dios y Las estrellas*. Arniches y Serrano, los autores de la popular zarzuela chica, asistieron a la reposición y recibieron el homenaje del público. Además, tuvieron el acierto de empezar la función con un diálogo a propósito de las circunstancias personales y artísticas de la pareja. Para la ocasión invitaron también a dos veteranos actores que habían trabajado con ellos y se encontraban ya retirados: Matilde Franco y José Soler. Unos días después de este cambio, casi todos los periódicos publicaron una gacetilla con el mismo texto, lo que nos hace suponer que fue enviada por la empresa. Y también nos hace sospechar que los resultados económicos no eran los esperados aunque en la nota se dijera lo contrario:

> El éxito que está alcanzando esta campaña demuestra que el público sano, el que busca en el teatro un lugar de esparcimiento y diversión, aprecia en todo su valor el mérito de las buenas producciones de cualquier tiempo y clase que sean, y corresponde con su asistencia y agrado al esfuerzo que están

> realizando en Cervantes los populares y prestigiosos actores Loreto Prado y Enrique Chicote, para los que todo elogio nos parece muy merecido. (*La Voz*, 3-3-1933)

Permanecieron allí apenas dos meses porque tras la Semana Santa, emprendieron la habitual gira por provincias. Este teatro desaparecido (ahora ocupa su espacio un supermercado después de haber sido cine de películas pornográficas) se había abierto con el nombre de Salón Nacional en 1908. Durante más de treinta años sufrió numerosos cierres y reaperturas. En el momento de llegar Loreto y Chicote no atravesaba por sus mejores tiempos. La proximidad con el teatro de Lara acrecentaba su decadencia porque este local acaparaba al mejor público de Madrid. El también cercano Maravillas mantenía una programación de revista y variedades, atrayendo a la audiencia más popular.

A comienzo de 1934 volvieron a salir de Cómico para instalarse en el teatro Muñoz Seca de la plaza del Carmen. Había sido un cabaret, Chantecler, levantado por la popular artista del género frívolo Consuelo Portela *Chelito*. El año 1930 lo había transformado totalmente para convertir el local en un coqueto teatro que se inauguró el 6 de noviembre con *Los andrajos de la púrpura*, de Benavente. Entre los estrenos que realizaron en este local llama la atención una obra inglesa, *La tragedia del segundo*, que había sido traducida y adaptada para la escena española por Fernando Díaz de Mendoza y Serrano. Era el hijo primogénito del actor Fernando Díaz de Mendoza y de su primera esposa, Ventura Serrano. Por esa condición heredó el título de Conde de Balazote y otros de su padre. En el momento del estreno tanto su padre como María Guerrero, su segunda esposa, ya habían fallecido, aunque seguían en la escena hermanos de padres y primos. Aunque en 1915 había debutado como actor con sus progenitores en *La leona*

de Castilla no tenemos noticias de otras incursiones suyas en el teatro, tal vez porque murió con solo cuarenta y ocho años. Fue estudioso de la literatura inglesa y también publicó *Trozos escogidos de la literatura inglesa* y una *Gramática de la lengua inglesa*. Con esta obra Loreto y Chicote ensayaron el género del teatro policíaco, que raramente cultivaron en toda su carrera. No debió gustar mucho porque apenas la mantuvieron tres semanas en cartel. Tras permanecer en la plaza del Carmen más de cuatro meses descansaron durante el verano de 1934. En septiembre de ese año iniciaron temporada en el Cómico pero la terminaron en el teatro de La Latina después de pasar por el Chueca.

El teatro de Chueca estuvo en el número 2 del paseo de Eduardo Dato que, en 1924 se llama del Cisne. Por eso el

Caricatura de Loreto y Chicote firmada por Pradillo. 1933.

local, inaugurado el 26 de marzo de 1924, se llamó primero del Cisne y abrió como cine. Fue proyectado por Teodoro Anasagasti y tenía casi dos mil localidades. El escenario ya se hizo pensando en la doble utilidad de cine y teatro. Tenía diez metros de boca por ocho de profundidad y se construyeron catorce camerinos. El 19 de abril del mismo año ya comenzó a ofrecer teatro con la zarzuela *La canción del olvido*. El cambio de nombre por el de Chueca se produjo el año 1926.

Programa del teatro Chueca en la temporada 1934-1935.

Loreto y Chicote solo actuaron ahí durante una temporada. En septiembre de 1934 habían vuelto al Cómico con el éxito de siempre. Dos meses más tarde se trasladaron al punto más alejado del centro de los que se habían movido hasta entonces. Tal vez hicieran más negocio subarrendando el Cómico a la actriz Carmen Díaz, que los sustituyó. La presentación de Loreto en el Chueca tuvo lugar el 21 de noviembre de 1934 con la cincuenta y dos representación de *Los pellizcos*, estrenada unas semanas antes. Loreto y Chicote, como agradecimiento al público, interpretaron también el apropósito *Diálogo de circunstancias*. Con ellos fueron Eloísa Muro, Fernández de Córdoba, las hermanas Del Cid, etc. Pensando que, tal vez, los espectadores de esos barrios no conocían sus grandes éxitos, se decidieron a reponerlos en las semanas siguientes, comenzando por *La sobrina del cura*, estrenada veinte años atrás. Cambiaban de programa cada semana y ofrecían un título a la tarde y otro distinto a la noche. Consiguieron pasar la Semana Santa sin el consabido estreno del Sábado de Gloria pero unos días más tarde sí presentaron *El paleto de Borox*, una tragedia grotesca ambientada en un pequeño pueblo que alumbra un torero famoso que adopta ese apodo para los ruedos. La temporada la terminaron con otro estreno: *La niña calamar*. Salieron del Chueca el 31 de mayo de 1935. En casi siete meses programaron cuarenta comedias. No volvieron por allí pero su paso por este teatro fue la excusa para ubicar enfrente, una década más tarde, el monumento a Loreto.

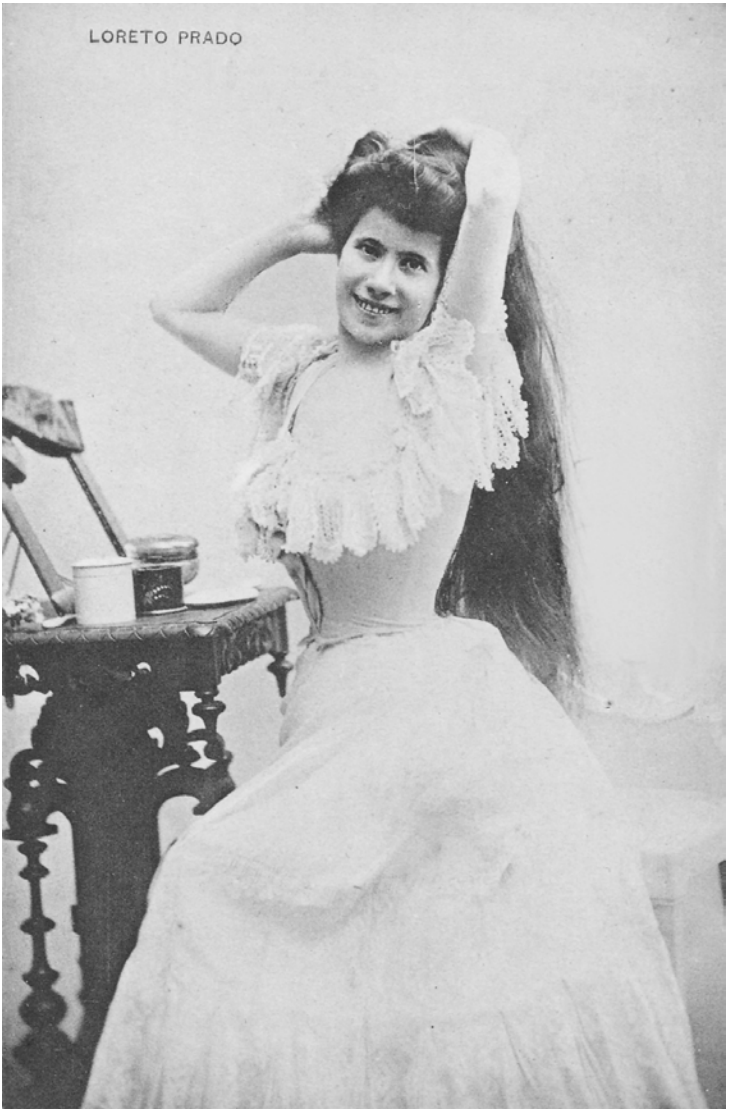
En las décadas siguientes el Chueca tendría una escasa actividad escénica, dedicándose preferentemente al cine. La historia del viejo cine-teatro terminó en el mes de abril de 1973, cuando fue derribado.

El estallido de la Guerra Civil trastocó toda la organización del mundo teatral madrileño, que dejó de estar en manos de

empresarios privados para ser considerada como industria intervenida. Durante los tres años que duró, Loreto y Chicote pasaron por varios teatros y sobre esta etapa hablamos en otro capítulo.

Avanzado el siglo XX el cine iba ganando locales, algunos, como el Gran Teatro de Marqués de la Ensenada, robados a la escena. Ante este panorama de espectáculos en Madrid, Loreto y Chicote tuvieron cada vez más dificultades para hacerse hueco porque, además, tampoco se preocuparon de buscar nuevos caminos para su trabajo. Por eso resulta sorprendente que aguantaran hasta el comienzo de la década de los cuarenta, siempre como empresarios de sus producciones.

En la compañía y en los negocios empresariales Chicote tuvo durante treinta y cuatro años al señor Antonio Fanosa Ruano como mano derecha. Fanosa y él se habían conocido cuando ambos empezaban en los cafés teatro y Antonio hacía de pianista en las actuaciones de Enrique. Además de llevar la representación de la compañía, el señor Fanosa fue también gerente de la Sociedad de Autores Españoles. Murió el año 1932, cuando se estaban dedicando a la producción de espectáculos más aparatosos. Fanosa escribió varias piezas teatrales, algunas de ellas estrenadas por Loreto y Chicote. Tras su muerte se produjo una anécdota un tanto macabra. El señor Fanosa y el maestro Rafael Calleja jugaban todos los años a un número de la lotería que compraban en la calle Esparteros, en la administración de don Antonio Rodríguez. Después lo repartían con Loreto, Chicote y otros miembros de la compañía. Tras la muerte de Fanosa, Chicote no quiso seguir compartiendo el número con Calleja, que sí lo compró. En el sorteo de mayo de 1933 ese número resultó premiado con 325.000 pesetas.



Otra postal de Loreto exhibiendo su famosa melena. Colección del autor.

La *genial* Loreto

He rastreado en cientos de críticas a los estrenos de la pareja y no he encontrado ni una sola en la que se juzgara negativamente el trabajo de la actriz. Si acaso en unas pocas –poquísimas– se ponía algún reparo al personaje que había encarnado, pero salvando siempre a la intérprete. Loreto fue *la genial* para decenas de críticos durante medio siglo, independientemente de las ideas políticas que defendieran los rotativos. Fueran liberales, conservadores, monárquicos o republicanos, todos elogiaron a lo largo de las décadas a *la genial Loreto*.

Los autores se empeñaron durante los primeros años en que la actriz representara a varios personajes en una misma obra. En *Un punto filipino* (1894) Loreto encarna a una aspirante a actriz. Cuando se anuncia la llegada de un tío de Filipinas intenta ocultarle esa aspiración y decide presentarse ante él como cuatro personas distintas. Primero se hace pasar por un doctor en filosofía, inmediatamente se transforma en una chiquita sevillana. Sale por tercera vez convertida en un albañil anarquista, con mono blanco, alpargatas y manchado de cal para, acto seguido, volver a salir ahora vestida de esmoquin y pretendiendo ser un joven calavera. Naturalmente, el enredo se descubre pero esos trajines en una obrita de un solo acto en la que, además, tiene que cantar un par de números, nos da idea del esfuerzo que se exigía a la actriz y que esta no escatimaba.

No es extraño que en abril de 1894 pillara una pulmonía que hizo temer por su vida. Debemos recordar que la penicilina no se descubrió hasta 1928 y no llegó a España hasta 1944 por

lo que una simple gripe podía resultar mortal. La enfermedad la mantuvo apartada de la escena durante dos meses, reapareciendo en un homenaje que le rindieron autores y actores en el teatro Moderno (Alhambra) en el mes de junio de 1894. La gran soprano Lucrecia Arana fue la artista invitada a este homenaje. Tras él ambas divas –cada una en su género– compartieron cabecera de cartel en este teatrito durante quince días. Tras reposar en Panticosa se marchó a actuar en Gijón.

¿Qué tipo de actriz era Loreto? Los escritores y periodistas, a lo largo de las décadas, escribieron numerosas semblanzas de ella y de su forma de actuar:

> Loreto no se parece a ninguna actriz, no sigue ninguna tradición, ni copia ningún modelo. Se permite el lujo de cantar sin voz, de dirigirse al público cuando le parece oportuno. Es dramática sin énfasis, cómica sin agravio del buen gusto, lo mismo enternece que desternilla de risa al auditorio. (Francos Rodríguez, 1955)

Generalmente eran artículos elogiosos, y nada críticos, de sus autores y amigos. De los cientos de críticas publicadas sobre sus trabajos, pocas conclusiones pueden extraerse. Prácticamente todas ellas utilizaron los mismos adjetivos para cada estreno. No hemos encontrado ningún análisis detallado sobre su manera de afrontar los personajes y de cómo los llevaba a la escena:

> He aquí el punto más importante en la vida artística de Loreto: la creación. Loreto Prado es la actriz cuya capacidad de creación ha sido más evidente y más normal. La inspiración rápida y luminosa, la estrella feliz de la interpretación más genuina, alumbró siempre el cielo claro y transparente de esta actriz, creadora por antonomasia. Al estudio, racional y cui-

> dado que Loreto dedicaba a cada papel que se le encomendaba había que añadir su improvisación, que nacía en ella como una flor espontánea y lozana en el jardín de sus empresas. (Díez Crespo, 1943)

Con el ritmo de estrenos que llevaban no es difícil suponer que su manera de encarar cada nuevo personaje no debía ser especialmente rigurosa ni profunda. En un libro de Eduardo Zamacois, ya en 1907, escribía el autor sobre la forma de afrontar los personajes de Loreto:

> Ella, según confesión propia, no tiene tiempo ni calma para abismarse en cautos y asotilados estudios; su impaciencia no admite dilaciones; oye leer la obra, examina luego ligeramente su papel, lo ensaya unas cuantas veces, y casi siempre de mala gana... y nada más. Su adaptación al tipo que el autor le presenta es rapidísima. (Zamacois, 1907)

Más bien, podríamos añadir, Loreto acababa haciendo el mismo personaje independientemente de lo que hubiera escrito el autor. Estas afirmaciones fueron corroboradas años más tarde en una entrevista concedida a la periodista Carmen de Burgos (Colombine). En ella leemos que Loreto construía el personaje durante la lectura del autor a la compañía. Después lo estudiaba en privado y llegaba al primer ensayo con el trabajo prácticamente terminado. Sorprendentemente también declaraba que no se esforzaba por saber el papel de memoria:

> De memoria, no. Yo no tengo gran memoria... además no quiero aprenderlo. Me parece que el saber muy bien el papel nos lleva a la rutina del recitado. Se dice demasiado de prisa, con menos calma, con más dureza. Hay más de papagayo. (De Burgos, 1917?)

La escasa memorización de los textos en el principio del siglo pasado debía ser lo cotidiano. Hasta el punto de que cuando un elenco se sabía el texto, los periodistas lo reseñaban:

> La interpretación resultó digna de una compañía de más empuje; y contra lo que por esos *cines* acontece, todos los actores sabían a conciencia sus papeles. (*La Época*, 8-9-1909)

Esta reseña corresponde a un estreno del año 1909. Un hombre que vivió casi siempre en los teatros, Francisco Flores García, trazó una serie de semblanzas de algunos importantes actores que había conocido. De Antonio Riquelme decía:

> Frecuentemente salía a estrenar una obra teniendo a su cargo el papel protagonista, sin saber una palabra del mismo; pero sabía lo principal, lo más importante: el carácter del personaje. (Flores García, 1909?)

Y no fue el único de quien comentaba su poca afición a memorizar un texto. Había excepciones ilustres, como la de don Francisco Morano, que alardeaba de trabajar sin apuntador. Estos profesionales eran fundamentales para los artistas. Cualquier compañía tenía al menos dos de ellos y, frecuentemente, hasta tres. Sus nombres aparecían al publicarse las listas de compañías junto a los de los actores. Esta dependencia del también llamado *consueta*, dio pie a numerosos malentendidos recogidos en los libros de memorias de todos los actores. Brindo uno inédito. Los actores Antonio Medina y Marisa de Leza protagonizaban la obra *El sombrero de tres picos*, con la compañía Lope de Vega y, como era habitual, la habían ensayado muy poco, así que estaban pendientes del apuntador. La función concluía con una frase rotunda que marcaba el oscuro y la bajada del telón. En una de las primeras repre-

sentaciones, los actores en la escena se colocaron en la posición final, pero nadie decía la famosa frase y el telón no bajaba. El señor Medina, por lo bajo, le soplaba a Marisa de Leza, una y otra vez, el texto hasta que desde la concha se oyó decir al apuntador: *Antonio ¡que esa frase final es tuya!*

Chicote, en la frecuentemente citada biografía ficticia, tal vez quiso lavar la imagen de actriz poco disciplinada porque puso en su boca la siguiente afirmación sobre el estudio de papeles:

> ¿Usted cree que es posible salir a escena teniendo que hablar muchos pliegos sin saber de memoria la palabra? No hay apuntador que valga. Hay que saberse el papel y además, representarlo bien y procurar que no se le vaya a uno el santo al cielo. (Chicote, 1955)

En 1925, tras el estreno de *Cada uno en su casa*, el crítico del *Heraldo de Madrid*, apuntó una clave sobre el trabajo de Loreto:

> Si la intuición pudiese llegar a genialidad podría decirse que Loreto Prado es el genio de la intuición. Como en una síntesis admirable se condensan en ella todas las características de lo popular. Una gran potencia expresiva, una adaptabilidad elástica y ductilísima y un gran sentido de los valores escénicos permiten a esta extraordinaria intérprete escenificar por modos diversos y siempre eficaces el alma del pueblo. (Marquina, 1925)

Lo cierto es que ella fiaba la fijación de un texto a la repetición ya que su compañía solía hacer entre veinte y veinticinco ensayos de cada nueva obra. Como, generalmente, eran cortas, resulta creíble que, por lo menos, tuviera aprendidas las líneas generales de la acción.

A lo largo de su carrera se repitieron una serie de arquetipos –pocos– que se adaptaban como un guante a la personalidad y al físico de la actriz. Si durante años la fórmula resultó eficaz, en las últimas décadas de actividad esa escritura a la medida se fue haciendo tan rutinaria que los críticos comenzaron también a señalarla en detrimento del trabajo de la actriz:

> A fuer de sinceros admiradores de Loreto Prado -a la que consideramos como una de las actrices más eminentes de nuestra escena-, hemos de hacer constar nuestro disgusto por la uniformidad de los papeles que de algún tiempo a esta parte representa. Creemos honradamente que a la señora Loreto Prado le sobran aptitudes para afrontar personajes de mayor envergadura, tipos más humanos, a los que ella, con su arte personalísimo, único, sabría extraerles toda la esencia que llevasen dentro de sí. No pensamos, por tanto, que sea necesario a la señora Prado insistir en ese tipo de muchachuela más o menos dura, que si en una ocasión le sirvió para hacer una creación genial, va siendo monótono a fuerza de repetirse. (Muñiz, 1931)

Aunque siempre se intentaba salvarla, los comentarios adversos se fueron espaciando. Mediada la década de los treinta esa falta de aprendizaje del texto comenzó a ser advertida, y comentada, por algunos críticos. Tras el estreno de *Doña Mariquita* (1935) leemos en *El Sol*:

> La señora Prado, por su parte, no escuchó ni siquiera al apuntador. Y como el papel apenas se lo sabía... Sólo una artista de los recursos escénicos de Loreto Prado puede salir airosa de una prueba como la de anoche, ya que, no obstante las incoherencias y sustitutivos diversos que entorpecieron su verbo, logró animar, casi siempre con acierto, la intervención de su personaje. (Espina, 1935)

Los profesionales de la interpretación saben que cuando deben compartir escenario con un compañero poco aplicado en la memorización del texto, o proclive a meter *morcillas*, el trabajo se convierte en una pesadilla. Si no respetan los pies del texto, si se saltan escenas o se improvisa, el actor en el escenario queda totalmente desarmado para poder realizar una interpretación coherente. Que Loreto perteneciera a este tipo de actores explicaría que su compañía sufriera pocos cambios a lo largo de los años. Vemos en otro capítulo cómo era una empresa casi familiar. Suponemos que esos actores que estuvieron junto a ellos durante décadas estarían acostumbrados a la forma de interpretar de Loreto y sabían siempre por dónde iba a salir y como encarrilar las representaciones. Otros actores más rigurosos aguantaron pocos meses al lado de la pareja, a pesar de que proporcionaba trabajo durante todo el año.

Loreto en una de sus caracterizaciones masculinas para *El juicio oral*. 1901. © Museo Nacional del Teatro (Almagro).

Una vida de giras

Loreto y Chicote no solo fueron los reyes de la taquilla en Madrid. Los teatros de las grandes ciudades se los disputaban cada temporada que decidían hacer gira veraniega. Sus periplos por la geografía española eran seguidos por la prensa, que daba cuenta de sus presentaciones, sobre todo en las principales ciudades. El rastreo de esas reseñas nos permite elaborar una relación de los teatros en los que actuaron desde la última década del siglo XIX hasta el año 1943, en el que falleció Loreto tras hacer una temporada en Sevilla.

Viajar durante los años de su carrera no era especialmente cómodo ni rápido. Por eso, como todas las compañías, los actores intentaban permanecer el máximo tiempo posible en cada plaza. Es seguro que en el tránsito de una a otra ciudad, hicieron representaciones de uno o dos días en localidades del trayecto, pero no hemos podido recoger estas paradas intermedias, así que nos limitamos a las estancias prolongadas. Cuando estaban sólidamente instalados en la capital, solamente salían de ella durante unas pocas semanas del verano. La temporada en Madrid solía prolongarse entre el final de septiembre y el final de mayo. Durante sus primeras giras como empresarios, el teatro Principal de San Sebastián era su destino preferido y casi único. La presencia allí de la Familia Real provocaba el desplazamiento de toda la *gente bien*, que reproducía sus costumbres y hábitos de ocio. Ver a Loreto y Chicote era uno de ellos y, posiblemente, gentes que durante el invierno no se dignaban a entrar en los teatrillos madrileños

donde actuaban, aprovechaban el relajamiento estival para reírse con ellos. Y es que en las giras llevaban el repertorio que habían estrenado durante el invierno y, en no pocas ocasiones, presentaban también alguna novedad que llegaría a Madrid unas semanas más tarde.

Las deficientes comunicaciones en la península, con trenes de viajes eternos e incómodos, impedían mayor movilidad a las compañías. El norte de España fue el campo de acción de los actores durante sus primeras giras. Después fueron ampliando el territorio. Iniciada ya la década de los años veinte las temporadas madrileñas se fueron recortando en tiempo y las giras haciéndose más prolongadas y con mayor número de plazas visitadas.

En el final del siglo XIX constatamos que se presentaron, en el verano de 1896, en el teatro Pizarro de Valencia, en el Zorrilla de Valladolid y en el Pignatelli de Zaragoza. A este último volverían varias veces en los años siguientes.

Un año más tarde, 1897, cruzaron España de punta a punta porque estuvieron en Gijón, Avilés, La Coruña, Úbeda y en el teatro Cervantes de Málaga. En la primavera de 1898 solo hemos encontrado actuaciones en el teatro Rojas de Toledo y en Aranjuez. Ya en 1900 se presentaron en el teatro Alhambra de Granada y durante el verano de 1901 en el Principal de Ávila.

En el verano de 1902 estuvieron en Valladolid y San Sebastián, en el Principal, donde también recalaron los dos veranos siguientes. En 1904 se presentaron en el teatro Gayarre de Pamplona y en el Pignatelli de Zaragoza, en el que solo actuaron al verano siguiente.

Durante la gira de 1906 recorrieron la cornisa cantábrica, desde el teatro Arriaga de Bilbao al Dindurra de Gijón, pasando por el Principal de Santander, en el que actuaron por primera vez. El verano de 1908 lo pasaron en el Pardo Bazán de

La Coruña. En 1909 no hemos encontrado gira pero al año siguiente repitieron en el Arriaga de Bilbao, el Principal de San Sebastián, en el Dindurra de Gijón y en Oviedo. Entre 1915 y 1921 no faltaron ningún verano a la capital donostiarra. En el verano de 1916 también estuvieron en el teatro Pereda de Santander, el Salón Pradera de Valladolid y el Parisiana de Zaragoza. En 1918 actuaron en el Moderno de Salamanca y un año después en el Principal de Alicante, el Circo de Murcia y el Parisiana de Zaragoza. Volvieron al Gayarre pamplonés, a Torrelavega, Vitoria, Avilés y al Dindurra de Gijón en el verano de 1920. Al año siguiente ya salieron de Madrid recién comenzada la primavera, actuando en el Pereda de Santander, el Principal de Palencia, el Alfajeme de León, el Campoamor de Oviedo, Pontevedra, el Principal de Santiago, el Odeón de Vigo, Principal de San Sebastián y Parisiana de Zaragoza. El año 1922 es especial en estos periplos. En la primavera se presentaron en el Principal de Palencia y en el Lope de Vega de Valladolid. Después, el 10 de mayo de 1922, debutaron, aunque parezca sorprendente tras un cuarto de siglo de carrera, en Barcelona con una gala a beneficio de la Prensa en la que interpretaron *Los granujas* y *¡Que te crees tú eso!* Así reseñó *La Vanguardia* su presentación:

> En el teatro se notaba un ambiente de expectación; el afán de conocer de cerca a esa pareja, que de tanta popularidad goza en Madrid. Y el auditorio no pudo mostrarse más afectuoso. De fijo que ambos cómicos no soñarían con obtener, desde la primera noche, los aplausos que se les prodigó. En las localidades y en la cazuela la gente iba dispuesta a dispensarles una acogida cordial, entusiasta, como si quisiera que Loreto Prado y Enrique Chicote no echaran de menos a los incondicionales con que cuentan en la villa y corte. Forzosamente hubo de emocionarles las manifestaciones de simpatía de que

> hacíaseles objeto a cada instante. Los aplausos que resonaban en el teatro eran solamente para ellos, ya que las obras que representaron son de un troquel viejo, muy especialmente la revista *¡Que te crees tú eso!* Los tipos que en ella representan los expresados artistas, es decir, el modo como los interpretan, es lo único aceptable. (*La Vanguardia*, 11-5-1922)

Algún diario recordó que la actriz –sin Chicote– había actuado en Barcelona a final del siglo XIX cuando solo era corista en una compañía de variedades. Rastreando en la prensa de esa última década nos encontramos con que, efectivamente, figuraba en la compañía que inauguró el teatro Nuevo Retiro en agosto de 1889.

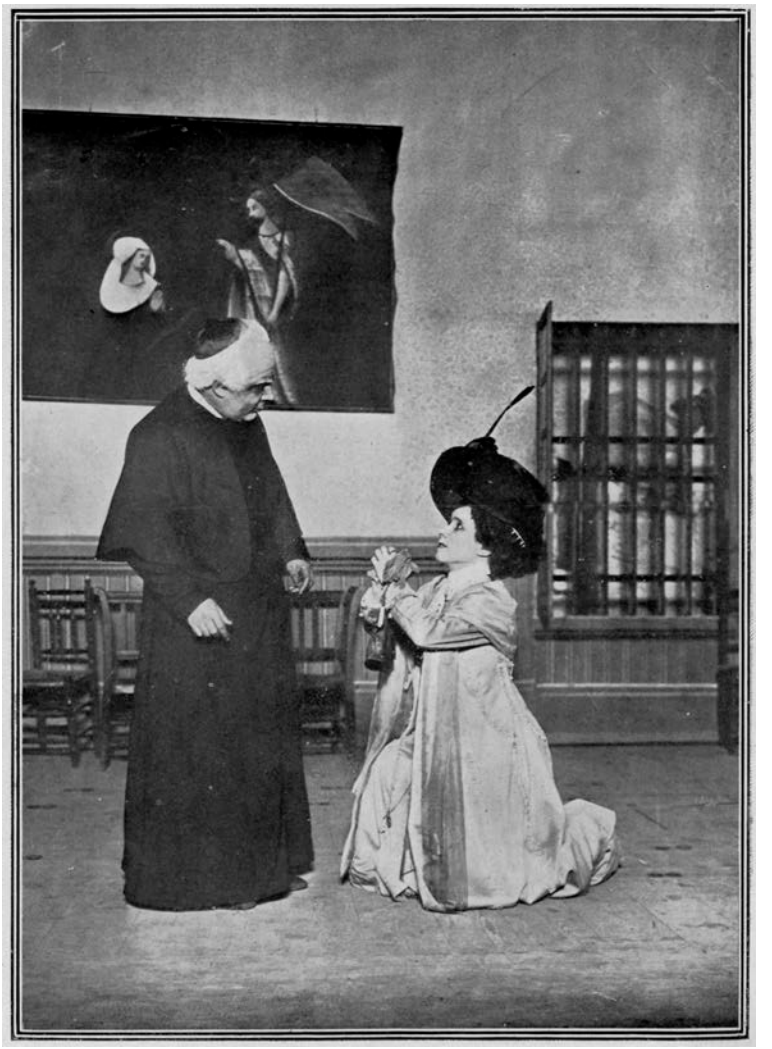
En esta primera visita conjunta de 1922 se había anunciado una corta temporada de ocho días en el teatro Goya. Prolongaron casi un mes en este teatro y, ante el éxito, pasaron en el mes de junio al Victoria, donde lograron actuar durante otro mes. Y aún tuvieron que trasladarse en julio al teatro Bosque donde permanecieron otros quince días. Volvieron a Barcelona, al Poliorama, en las primaveras de 1927, 1928 y 1930. Ya en el segundo año de la república –1932– volvieron a la capital catalana al Goya, el escenario de sus primeros éxitos. Fue la última vez que la pareja actuó allí. Aprovechando la estancia en Cataluña durante el verano de 1922 también se presentaron en el Coliseo Mundial de Tarragona.

Durante la primavera-verano de 1923, además de Barcelona, estuvieron en el Zorrilla de Valladolid, el Parisiana de Zaragoza, el Alfageme de León, el Campoamor de Oviedo, el Dindurra de Gijón, el Pereda de Santander y el Campos Elíseos de Bilbao. Repitieron durante el verano de 1924 en el Pereda de Santander, el gijonés Dindurra y el Principal donostiarra. También pasaron por el Tamberlick de Vigo. Durante la primavera-verano de 1925 registramos actuacio-

nes en el Bretón de Salamanca, Principal de Burgos, Campoamor de Oviedo, Linares Rivas de La Coruña, Principal de Lugo y El Ferrol. En 1926 no hemos encontrado noticias de actuaciones fuera de Madrid. En el verano de 1927 sí estuvieron en Zaragoza y Barcelona. En la primavera-verano de 1928 la gira los llevó al teatro Parisiana de Zaragoza, Poliorama de Barcelona, Campos Elíseos de Bilbao, Dindurra de Gijón y Pereda de Santander,

La gira de la primavera-verano de 1929 parece especialmente fatigosa: teatro Romea de Murcia; Principal de Alicante; Parisiana de Zaragoza; Príncipe de Vitoria; Dindurra de Gijón; Pereda de Santander y Bilbao.

Las giras se restringieron notablemente al comenzar la década de los treinta. Solo hemos encontrado en la primavera-verano de 1930 las temporadas en el Parisiana de Zaragoza y en el Poliorama de Barcelona. Al año siguiente solamente actuaron en el mismo teatro aragonés y en la primavera de 1932 en el Principal de Valencia y en Cuenca. La enfermedad que sufrió Loreto durante la primavera de 1933 debió ser la causa de que ese año no salieran de gira. Durante los años 1934 y 1935 no tenemos noticias de que salieran de Madrid y sí de su participación en algunos festivales y homenajes celebrados en la Capital durante el verano. En la primavera de 1936, en los meses anteriores a la contienda, actuaron en Alicante, el teatro Duque de Rivas de Córdoba y el Coliseo Albia de Bilbao.



Enrique Chicote y Loreto Prado en *El diablo con faldas*. 1909. © R. Cifuentes. CDAEM-INAEM.

Los grandes éxitos

Obviamente el lugar que ocupan Loreto y Chicote en la historia teatral de España es merecido por su ingente trabajo a lo largo de décadas. Actores y empresarios de teatro y compañía, estrenaron cientos de obras, sobre todo en formato breve, del conocido como género chico. Muchos de los autores y compositores de todas sus épocas quisieron escribir para ellos, proporcionándoles vehículos a medida:

> Los autores, influenciados por la presión vigorosa de su recuerdo, escriben *para ella*, ofreciéndole tipos y situaciones que armonicen con su complexión artística. Desde lejos, Loreto colabora con todos, guiándoles, imponiendo a la independencia de su inspiración el poder vencedor de su gracia y raudal caudaloso de su espontaneidad indomable. En este sentido puede afirmarse que Loreto *también es autora*. (Zamacois, 1907)

En su vasto repertorio hay, sin embargo, algunos títulos de especial relevancia. Quizá el más recordado de todos sea la zarzuela *Alma de Dios*, estrenada en el Cómico el 17 de diciembre de 1907. Algunas de sus páginas musicales siguen en el repertorio de las antologías del género, sobre todo el preludio y la canción (húngara) del vagabundo. Aunque Loreto actuó como tiple cómica en numerosas obras, en esta dio vida a Ezequiela, una malhumorada mujer que tiene dominado a su esposo, encarnado por Chicote como tenor cómico. Obra de un acto en cuatro cuadros, con otras tantas localizaciones

de escenarios populares, trata sobre un bebé, cuya maternidad se atribuye a una joven soltera, con enredos variados hasta descubrir la verdad.

Alma de Dios fue el resultado de un reto tras una copiosa comida pagada por Chicote a los escritores Arniches y García Álvarez. El actor-empresario necesitaba imperiosamente una obra para estrenar en las Navidades de 1907. Los invitados se comprometieron a entregarle una antes de que finalizara noviembre. Tras muchos avatares en los que los escritores no encontraban tema, consiguieron finalizarla a tiempo y se estrenó el 17 de diciembre con un éxito enorme. En el teatro Cómico se pagaban entonces 30 pesetas por acto: 15 para el compositor José Serrano, y 7,50 para cada uno de los escritores. Puede parecer hoy una minucia pero, teniendo en cuenta que se dieron varios cientos de representaciones, los afortunados autores ganaron un capitalito según los sueldos de la época. Sus herederos, por cierto, todavía cobran derechos de autor cada vez que se interpreta la obrita o algunos de sus temas musicales.

En el reparto del estreno estaba el tenor José Ortiz, que se había traído Chicote desde que en una función a su beneficio, en Gijón, lo oyó cantar. Se lo trajo a Madrid y se consagró cantando la canción del vagabundo, titulada realmente *Canción húngara*. También, entre otros, el entonces niño Federico Gorriz, que sería después un actor que trabajó en los mejores teatros madrileños, Luis Llaneza, Lola Borda y su madre la señora Rafaela Castellanos, Lola Saavedra, Carmelo Bermúdez...

Una de las estrellas de esta función era un burro bautizado con el nombre de Toribio. Llegó a tener tal dominio de la situación que entraba a escena siempre en el momento oportuno, sin necesidad de conducirlo a ella. El rucio se hizo muy popular y un 28 de diciembre, fiesta de los Santos Inocentes,

hasta le organizaron en el teatro una función a su beneficio. Por cierto... no sabemos si el simpático asno era el mismo que habían sacado en escena unos meses antes, en el estreno de *El palacio de cristal*.

El 5 de marzo de 1908 celebraron las cien representaciones, una cantidad ya importante pero que no dejaría de crecer. La primera temporada se representó sin interrupción, generalmente en la última sesión, hasta el 5 de julio de ese año. Tras el paréntesis veraniego volvió a principio de septiembre. El 15 de septiembre de 1909 llegaron a las seiscientas representaciones.

Aunque solo fuera por haber estrenado en 1917 *La venganza de la Petra*, los nombres de Loreto, Chicote y Carlos Arniches están unidos en la historia del teatro español del siglo XX. El dramaturgo alicantino proporcionó a la pareja unos cuantos éxitos de crítica y público. La asociación entre el dramaturgo y los actores-empresarios fue sumamente beneficiosa para todos ellos.

> A falta de otras cualidades de mayor entidad. *La venganza de la Petra* tiene en sí risa, no para todo el año, sino para un quinquenio. Hay escenas en que están en las tablas ocho personajes soltando chistes, unos legítimos, otros retruécanos y algunos de agudísima gracia; pero en los que casi nunca hay distinción artística, que es cosa distinta de la finura social, aunque el Sr. Arniches las confunda. (Caballero, 1917)

Chicote ya había intervenido en algunos sainetes de Carlos Arniches cuando decidió estrenar *El tío de Alcalá (1901)*, juguete cómico *escrito expresamente para la señorita Loreto Prado,* comedia de enredo para mayor lucimiento de la actriz, que interpretaba a una sastra acosada por un galanteador. Para rechazarlo cuelga en un perchero un sombrero y abrigo de hombre pertenecientes a un inexistente tío de Alcalá. Pero

un día ese tío aparece y complica toda la trama. Fue la primera comedia de Arniches que interpretó Loreto. En ese momento Arniches ya había estrenado unas cuantas piezas, escritas casi todas en colaboración con otros autores, pero había obtenido algún gran éxito individual como *El santo de la Isidra* (1898). Arniches está considerado como el creador de un costumbrismo madrileño que se impuso en el género chico de las primeras décadas del siglo XX. Y encontró en la pareja de actores la perfecta encarnación de sus personajes populares:

> A lo largo de estos años, los intérpretes más ajustados a su teatro y que lograron mayor celebridad fueron, sin duda alguna, Loreto Prado y Enrique Chicote. También debemos citar a Casimiro Ortas. (Ramos, 1966)

El argumento es sencillo. La joven Petra se siente despreciada por su marido y acude en busca de consejo a casa de

Representación de *La venganza de la Petra* sin datar. CDAEM-INAEM.

sus padres. El progenitor tiene a gala levantarse muy tarde de la cama, o no hacerlo. Y con él en la cama transcurre casi toda la obra, siendo el personaje más popular. La joven Petra, con la ayuda de su madre, decide pagar al esposo con la misma moneda y aparentar serle infiel. Se producen situaciones absurdas, disparatadas, que, dada la época del estreno, acaban con la reconciliación de la pareja. No deja de producir extrañeza que *La venganza de la Petra*, una de las obras más recordadas de Arniches y que se sigue representando, no se incorporara al repertorio de los intérpretes originales. La única razón que se me ocurre es que, al ser una obra larga, no encajara en el ritmo de programación del teatro por horas. La tuvieron intermitentemente en cartel durante al primer año y solamente he encontrado que la repusieran brevemente en el año 1926 y en el otoño de 1942, veinticinco años después de su estreno.

La muerte de don Carlos Arniches, el 10 de abril de 1943, sorprendió a Loreto y Chicote en Toledo interpretando *La casa de Quirós*. Al finalizar la representación Enrique comunicó al público la triste noticia. Unos días después el actor y amigo, envió un texto a la revista *Dígame* en el que leemos:

> ¡Cuántas luchas, cuántas esperanzas, cuánto recuerdo! ¡Nuestra juventud! Al desaparecer Arniches desaparece un trozo de nuestra vida. Pero la alegría de haber estrenado muchos de sus mejores sainetes no se puede borrar. ¡Carlos Arniches! Descansa en Paz. Aquí dejas, por breve plazo, a los más humildes de tus intérpretes, a los más fervorosos de tus admiradores. (Chicote, 1943)

En lo del breve plazo acertó con Loreto ya que la actriz falleció dos meses y medio después que el escritor. Chicote le sobrevivió doce años.

La figura menuda de Loreto propició, desde que empezó a descollar como actriz, que los autores le escribieran obritas en las que debía encarnar a pilluelos u hombrecitos de distinta catadura. En el juguete lírico de un acto *Caramelo*, de Chueca y De Burgos, Loreto daba vida al torero Antonio. Había sido estrenada en el Eslava el año 1884. Su torero más famoso fue *Jilguero Chico* (1901) de Calleja, Lleó y Luna. En esa ocasión Chicote encarnaba a *Paco er fino*, su apoderado. Toda la obra está escrita en una especie de jerga andaluza en la que sobresale la chulería del diestro, perseguido por las mujeres.

En *Los niños de Tetuán* (1908) volvió Loreto a hacer de un chico que, para conseguir el amor de la chica que le gusta, decide hacerse torero dejando la panadería, que era su oficio. Chicote encarnaba a Zaragatero, un maletilla bastante cobarde.

En 1893 Chalons, Álvarez y López Marín le dedicaron *Crispulín*. En la dedicatoria de la edición impresa López Marín afirmaba: *Con actrices como usted, no hay obra mala*. En un sainete más bien breve obligaban a la actriz a dar vida a un muchacho apocado, a un chulito madrileño y a un truhan adolescente que chantajea a su tío al conocer sus infidelidades conyugales.

Los personajes masculinos se prodigaron y, alguna vez, la prensa lo reseñó:

> A nuestra Loreto Prado rara es la noche que no la vemos trocada en golfo, sietemesino, torero, soldado o monaguillo, y las zarzuelas, grandes y chicas, nos muestran muchedumbre de pajes o de *pajas* andando con paso menudo por la escena, y luciendo realzadas por las mallas, sus femeninas redondeces. De hombres metamorfoseados en hembras no hemos visto más ejemplos que los de Frégoli y Bertín. (Zeda, 1908)

Loreto caracterizada de Jilguero Chico. © Ayuntamiento de Madrid. Museo de la Historia.

En *El chico de la portera* (1901) es un arrapiezo que tiene revolucionado a todo el vecindario con sus travesuras. *La polca de los pájaros* (1904) la convirtió en un organillero. En *El galleguito* (1906) fue un chico ayudante de taberna al que acusan de robar. No dudó en encarnar personajes novelescos como el elegante *Arsenio Lupin* (1912) o el audaz D'Artagnan de *Los tres mosqueteros* (1922).

En 1915, ya con cincuenta años, los hermanos Álvarez Quintero le escribieron *Isidrín*, para uno de sus beneficios. Ahí ya sacaba todos los registros: era un limpiabotas madrileño, que se fingía andaluz, aragonés, catalán o gallego, cantando con los respectivos acentos las partituras que le compuso el maestro Giménez. Teniendo ya casi sesenta años volvieron a escribirle un personaje masculino en *Garabatusa* (1924). Daba vida a un mozo de tablao flamenco avispado y lenguaraz.

También se atrevió a hacer en provincias una particular versión de *La verbena de la Paloma* en la que ella interpretada al Julián, pero la osadía no llegó a tanto como para traerla a Madrid.

Esa afición a ponerse los pantalones se le permitía por ser ella. En 1911 se quiso importar desde París la moda de que las mujeres vistieran falda-pantalón. El diario *La Época* publicó como noticia el intento de dos madrileñas de adherirse a esa moda:

> La primera tentativa la hicieron, por la mañana, dos guapas muchachas, que se presentaron en la calle de la Esgrima, vestidas con unas faldas ceñidísimas, que poco más abajo de las rodillas se convertían en amplios pantalones. El efecto que produjeron entre las vendedoras de la Plaza de la Cebada fue inmediato, una lluvia de hortalizas cayó sobre las atrevidas innovadoras, y gracias a la oportuna aparición de dos guardias de seguridad, pudieron regresar a sus casas sin grave detri-

> mento de sus lindas personas. La segunda y última tentativa, por ahora, la hicieron otras dos buenas mozas a las ocho de la noche, en la calle del Conde de Romanones. No hay que decir que el público las acorraló y tuvieron que refugiarse en un portal. (*La Época*, 23-2-1911)

Para entonces ya Loreto había sacado esa prenda en escena, solo que en ella no sorprendió a los espectadores porque:

> A Loreto no le debe preocupar la moda de la falda-pantalón, porque en su vida artística se ha vestido los pantalones infinidad de veces, y a nadie le extrañaría verla con ellos por la calle. (Zadig, 1911)

Que algunas actrices llevaran pantalones en escena dejó de ser algo extraño –aunque no habitual– a principio del siglo XX. Loreto fue una de las pioneras junto a Isabelita Bru, Amparo Taberner o Lucrecia Arana. En la segunda década de ese siglo fueron sobre todo las artistas de variedades y opereta, la más osadas, como Teresa Saavedra con su frac, La Goya o Dora la Cordobesita. Todo lo que en ellas era elegancia y figurines muchas veces excelentes, en Loreto era populachero. Se ponía los pantalones para hacer sus pilluelos madrileños y su mayor lujo era el traje de luces para interpretar al citado torero Jilguero Chico.

La alegría que pasa, de Morera y Rusiñol (1906), *Gente menuda*, de Valverde, Arniches y García Álvarez (1911) o *La casa de Quirós*, de Carlos Arniches (1915), fueron otras de sus creaciones más longevas sobre los escenarios.

Hubo algunas temporadas, en la primera década del siglo pasado, en las que Chicote apostó por tirar la casa por la venta y adentrarse en el género de la opereta antes, incluso, de que Cadenas la trajera de París, primero al Eslava y después al

Reina Victoria. En 1908 produjo *La mascota* que, según la prensa, "*estaba vestida a todo lujo, sin perdonar el más mínimo detalle, como no se ha visto nunca en Madrid"*. Conociendo las características del teatro Cómico, es de suponer que la grandiosidad no sería tanta. Insistirían diez años después con *Su alteza baila el vals* (1918).

No eludieron la moda que durante algunos años llegó a los teatros de escribir parodias de grandes éxitos nacionales o internacional. Ellos estrenaron *La de capolín o la codicia rompe el saco* (1894), parodia de *La de san Quintín*; *Los africanistas* (1894), parodia de *El dúo de la africana* o *La viuda mucho más alegre* (1909).

Loreto fue una actriz, como más tarde Lina, capaz de hacer pasar a los espectadores de la risa al llanto en una misma escena. Puede parecer que sus trabajos fueron siempre cómicos –la mayoría, sí– pero también cultivó el género lacrimógeno. En *La polca de los pájaros*, el organillero protagonista pasa el tercer cuadro en una celda, desde la que oye los tristes lamentos de otros presos. Así que se pone a cantar también con pena y, según las reseñas, Loreto arrancaba las lágrimas. Luis de Larra le escribió algunos de estos dramones tras el éxito de *La trapera* (1902). Trascurre, como puede suponerse, en una misérrima trapería en la que malviven el Tío Lucas y su hija Nati (Loreto). En casi una hora que dura el dramón les pasa de todo, y nada bueno. Hasta el extremo de que las reseñas apuntaron que la música tenía poca razón de ser en ese argumento. Después vendrían *La guardabarrera* (1905) y *La cañamonera* (1907), con parecidos mimbres.

Era en esas piezas en las que Loreto creaba unas mujeres de la más baja extracción social en las que se veían reflejadas sus espectadoras más humildes. Siempre que tenía oportunidad, colaba en las entrevistas, que se metía tanto en los papeles de sufrimiento, que le afectaban a la salud. Y contaba que

Loreto caracterizada de mujer de los barrios bajos. © Ayuntamiento de Madrid. Museo de la Historia.

haciendo *A las puertas de la dicha* moría en escena de una angina de pecho, y la actriz afirmaba que la noche del estreno se quedó sin conocimiento por la intensidad que puso, lo que le provocó estar más de un mes con síntomas de ataque cardíaco. Durante los primeros años de la República, entre 1933 y 1935, optaron en varias ocasiones por el folletín: *De escaleras abajo* (1933), *Mi abuelita, la pobre* (1933), *La tragedia del segundo* (1934) y *¡Feliz Año Nuevo!* (1935). En ellas la actriz ya se reservaba papeles de señora mayor en apuros, dando más protagonista a la ya popular Milagros Leal.

El olfato de Loreto para copiar a tipos que veía por la calle le hizo desarrollar una particular capacidad para la caricatura. No solo con la gente corriente, sino con sus propias compañeras, a las que no dudaba en imitar. Ya hemos reseñado cómo parodió con gran éxito al transformista Frégoli. Su composición más celebrada fue la de Fornarina, cupletista coetánea. En el Gran Teatro Lírico estrenaron *La brocha gorda* (1907), de Capella y González Pastor, con partituras de Calleja y Torregrosa. Era una revista de las calificadas como de gran espectáculo. Se sucedían los primeros números de la compañía hasta que la orquesta atacaba la habanera de *Carmen* y aparecía Fornarina con un lujoso vestuario y cantando uno de sus temas. El público aplaudía creyendo que estaba como artista invitada, ya que siempre hacía su entrada en escena con ese tema. Pero el entusiasmo se desbordaba cuando descubría que no era la cupletista, sino Loreto:

> No cabe imitación más graciosa y perfecta ni era necesario, para que advirtiéramos el mérito de la suplantación, tomar en cuenta la advertencia hecha por Loreto en alta voz a los espectadores de las primeras filas de butacas, cuando dijo la popularísima artista: ¡Es muy difícil que una mujer fea imite bien a una guapa! (Saint Aubin, 1907)

Hasta se atrevió a parodiar a Sarah Bernhardt en un juguete titulado *¡Delirium tremens!*, estrenado en la festividad de los Santos Inocentes del año 1906. No sabemos si habría visto a la actriz francesa en alguna de sus escasas actuaciones en Madrid o compuso la parodia a partir de lo que se escribía sobre ella. En todas las obritas estrenadas ese día los hombres hicieron los papeles femeninos y las actrices, los masculinos.

Algo empezó a cambiar en la actividad artística de la pareja y su compañía hacia el año 1920. Las temporadas madrileñas en el Cómico se fueron reduciendo en extensión hasta quedar en torno a los cinco meses escasos. Al producirse esto, las giras tuvieron el efecto contrario: comenzaron a alargarse y a incluir a varias ciudades cada año. Hasta entonces, durante el verano, solían desplazarse a dos o tres capitales del norte, con una estancia prolongada en San Sebastián donde tenían su cuartel en el teatro Principal. La ciudad vasca era el centro de veraneo de la buena sociedad –la que podía permitirse vacaciones– y los cómicos tenían una buena clientela. La llegada de la Corte y de Loreto y Chicote marcaban el punto álgido de la temporada. En el Principal donostiarra presentaban los estrenos del invierno anterior y algún año dieron a conocer allí novedades para la próxima temporada madrileña. La familia de Enrique Chicote, mientras gozó de buena posición económica, veraneaba en aquella ciudad que, por tanto, le era conocida y querida al actor. Además, se constituía en empresa del teatro y hacía un buen negocio durante cuatro o seis semanas.

Ya en 1919 la gira comenzó en primavera actuando en el teatro Principal de Alicante, el Circo de Murcia, el Parisiana de Zaragoza y el Principal de San Sebastián. Al año siguiente repitieron Zaragoza y San Sebastián pero incluyeron al Gayarre de Pamplona, al Dindurra de Gijón y al teatro de Torrelavega. Las comunicaciones y transportes serían algo mejores,

pero seguía siendo una aventura, por ejemplo, desplazarse de Pamplona a Gijón. Los protagonistas, además, ya superaban los cincuenta años.

Corroborando la afirmación de que a partir de 1920 pasaban tanto tiempo, o más, en provincias, la gira de la primavera-verano de 1921 incluyó los teatros Pereda de Santander, Principal de Palencia, Alfajeme de León, Campoamor de Oviedo, Pontevedra, Principal de Santiago, Odeón de Vigo, Principal de San Sebastián y Parisiana de Zaragoza. Un recorrido que llevaron a cabo entre marzo y final del mes de septiembre. Aunque ellos eran los ídolos de Madrid, su popularidad también se extendía al resto de España porque los periódicos siempre dieron abundantes noticias de sus actividades y sus éxitos. Es de suponer que la primera visita a una ciudad nueva les reportaría enormes beneficios. Mientras ellos estaban fuera de Madrid el empresario Chicote comenzó a arrendar el Cómico a otras compañías como fuente adicional de ingresos.

A final de 1921 empezó a comentarse la celebración de la bodas de plata artísticas de la pareja. El Montepío de Actores Españoles y la Asociación de la Prensa tomaron la iniciativa de organizar una jornada de homenaje, que se fijó el 20 de enero de 1922. A las tres de la tarde el enorme teatro Apolo de la calle de Alcalá (del que todavía era empresario Chicote) estuvo lleno hasta la bandera. Y eso que los precios de las entradas no fueron especialmente económicos. Una butaca de patio costó quince pesetas aunque por una peseta se podía entrar al paraíso. La relación de artistas que se sumaron y actuaron en esta velada incluye nombres gloriosos como María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Carmen Ruiz Moragas, Juan Bonafé e Irene Alba, Ricardo Calvo, el tenor Hipólito Lázaro (que a última hora no actuó) y, por descontado, los homenajeados. Los escritores Emilio Carrere y Diego San José escribieron loas para los actores. María Guerrero fue la encargada de sacar

a Loreto al palco escénico y su esposo Fernando hizo lo propio con Chicote. La Infanta Isabel no quiso perderse el homenaje desde el palco reservado a la Familia Real. El beneficio económico neto fue de 12.000 pesetas. La mitad se donó al Montepío del Sindicato de Actores y es de suponer que las otras 6.000 irían a los bolsillos de los agasajados. Un pellizco importante a comienzo de los años veinte.

Entre las muchas reseñas elogiosas que se publicaron con motivo de este aniversario, rescatamos la siguiente que publicó la revista *Proscenio* (de la que no hemos encontrado ningún ejemplar) y que reprodujo *El Sol*:

> Loreto Prado y Enrique Chicote llevan ¡veinticinco años de labor teatral! ¿Saben ustedes lo que representa ese esfuerzo? Haber luchado, como pocas veces se lucha, con un entusiasmo y una fe que en esos cinco lustros jamás se entibió. Haber tenido los mayores éxitos teatrales, en su género ¿verdad, señor Arniches? Haber dado a conocer libretistas y músicos. Haber tenido en su teatro muchos de los artistas que después lograron fama y algunas veces fortuna. Haber sido algo tan madrileño, tan madrileño, que ningún forastero pudo, ni puede aún hoy, pasar por esta Corte de los Milagros sin "ir a ver a Loreto". (*El Sol*, 27-11-1921)

Tras veinticinco años de actividad artística sin interrupción, con la prensa siempre a su favor, algo comenzaba a cambiar en los gustos del público del vetusto Cómico. También comenzaron a aparecer reseñas que ya no eran todo lo elogiosas de los tiempos anteriores. Al criticar el estreno de una obrita titulada *La metesillas y sacabancos*, *La Época* publicaba esto:

> Una actriz de tanto mérito como Loreto Prado y un actor tan juicioso y equilibrado como Chicote merecen emplear sus

> facultades en obras de otro fuste. Acaso no las ponen porque no se las llevan. Algunos de los antiguos autores de la casa, como Arniches, están dedicados a empresas de mayor importancia. La compañía del Cómico, aunque haya en ella, aparte de sus principales figuras, algunos artistas discretos y estimables, no es para ilusionar a un autor de renombre. La decadencia del Cómico viene de ahí: de la falta de obras y del empequeñecimiento de la compañía. Loreto y Chicote son los mismos; la constancia y extensión de las simpatías con que el público les favorece se demostrará pronto en el homenaje que se les prepara con motivo de sus bodas de plata con el teatro. Pero dos artistas, por mucho que valgan, no bastan para sostener un teatro. Eso sólo sucede en las *variedades.* ¡Quién vio el Cómico en los días o en las noches de *Alma de Dios y* le ve ahora! Anoche la entrada era floja y, a pesar de ser la concurrencia un público de estreno, con los aplausos se mezclaron algunas protestas. (*La Época*, 27-12-1921)

Loreto y Chicote comenzaban a ser una parte del paisaje madrileño que todo visitante debía conocer. En el panorama teatral se iban quedando solos en la defensa de un género que tantas empresas habían cultivado en las décadas anteriores. Si repasamos la cartelera de ese momento –final de 1921– nos encontramos a Emilio Thuillier y Hortensia Gelabert en el teatro Rey Alfonso, a Enrique Borrás y Carmen Cobeña en el Español, Catalina Bárcena en el Eslava, Aurora Redondo y Valeriano León en La Comedia... Todos los pesos pesados de la primera mitad del siglo estrenando comedias de tres actos escritas por los mejores dramaturgos.

Avanzando la década de los treinta, cuando Loreto y Chicote llevaban ya más de cuarenta temporadas sin interrupción, su método de trabajo comenzó a modificarse. Ya hemos comentado en otro capítulo que, como empresarios, habían

abandonado el género chico musical para dedicarse a los sainetes y piezas cortas. También se fueron olvidando del teatro por horas al contar con obras de dos y tres actos que solo podían ofrecerse en horarios convencionales. Fueron también años en los que su compañía casi familiar se fue dispersando y tuvieron que contratar intérpretes de cierto renombre para reforzar a la estrella. Luis de Vargas se convirtió en el nuevo autor favorito de la casa, proporcionándoles éxitos como *La cursi del hongo, Seis pesetas, La locatis* o *Tita Quina*, que se mantenían bastantes semanas en cartel. Esa circunstancia debió relajar el ritmo de trabajo, reduciendo el número de estrenos anuales y, por tanto, de ensayos. Aunque, como era costumbre en todas las empresas, si un estreno resultaba un fiasco, lo retiraban casi inmediatamente de cartel, echando mano frecuentemente a reposiciones de sus viejos éxitos. Chicote, que seguía siendo el empresario, director y primer actor, fue nombrado en 1926 catedrático de declamación. Tal vez por el tiempo que dedicaba a la docencia, comenzó a no actuar en algunas de las novedades. Fueron temporadas en las que descollaron Salvador Soler Marí y Fernando Fernández de Córdoba, que se incorporó a la compañía el año 1935. Y ese mismo año de 1935, casi como un síntoma de que las variedades y el teatro por horas estaban ya a punto de fenecer, Loreto y Chicote vieron cómo se cerraba el teatro Romea de la calle Carretas. Ellos llevaban ya muchos años alejados de ese recinto en el que consolidaron su popularidad y al que salvaron económicamente en no pocas temporadas, como hemos reseñado anteriormente.

La actriz en *Congreso feminista*. 1904. ©Portela. Museo Nacional del Teatro (Almagro).

Los cuplés de Loreto

Sicalipsis es una palabra que, según el diccionario de la Real Academia, significa *malicia sexual, picardía erótica*. ¿Fue Loreto una de las artistas sicalípticas de final del siglo XIX y principio del XX? En el estricto sentido de este adjetivo, no. Ella no fue una artista de variedades que se subiera a un escenario solamente a cantar, bailar y enseñar toda la anatomía que se permitía entonces. Esa especialidad se quedaba para las decenas de jóvenes que se exhibían en el Salón Rouge, en el Japonés, en el Petit Paláis o en el Chantecler. Fueron sicalípticas, al menos durante los primeros años de sus carreras, artistas coetáneas de Loreto como Carmelilla Sevilla, Blanquita Pozas, Dora la Cordobesita, Nati la Bilbainica, Ninóm, Lola Montes, La Gioconda... De toda la legión de cupletistas del principio del siglo XX solamente Lola Membrives y María Palou lograron salir de los géneros más ligeros y convertirse en actrices del teatro *serio* y, en el caso de Lola, en una de las leyendas teatrales de España y Argentina. Cuando Lola debutó en el Apolo de la calle Alcalá en el año 1904, Loreto ya era una de las artistas favoritas del público español.

Sí cultivó nuestra protagonista el género festivo, o más desvergonzado, en numerosas piezas de las que estrenó durante las primeras décadas de su carrera. Como hemos apuntado en otro capítulo, el género chico constaba de textos y canciones y de ellas protagonizó muchas Loreto, con partituras de especialistas como Quinito Valverde, Rafael Calleja... las

letras de las canciones jugaban con el doble o el triple sentido y eran las artistas quienes se encargaban, durante la interpretación, de que los espectadores adivinaran fácilmente de qué estaban hablando. ¿Letras atrevidas, desvergonzadas? Yo las calificaría más bien como muy ingeniosas en intención aunque, literariamente, fueran auténticas atrocidades. Revisando libretos que se conservan en distintos archivos, hemos seleccionado algunas de las canciones que popularizó Loreto. Nos hemos guiado para esta selección en las referencias específicas que se hicieron a ellas en las críticas de los respectivos estrenos. Si los periodistas las destacaban, algo tendrían... En algunos de los libretos de las obras que estrenaron se incluyen, al final, textos de coplas o cuplés que se podían intercalar o interpretar como fin de fiesta. Generalmente eran las obras que se calificaban como revistas y que, por ello, hacían numerosas alusiones a la actualidad del momento de la representación. Como había que buscar las rimas como fuera, los letristas no tenían ningún reparo en incluir camelos o vocablos extranjeros traducidos a un español macarrónico. Sirva de ejemplo esta selección de cantables extraída de su repertorio más popular.

Un cuplé de *El estuche de monerías (1905),* con música de Joaquín Valverde y letra de Enrique López Marín, hablaba de la resolución de la protagonista para ganarse a los hombres:

> Se ha presentado la ocasión,
> una ocasión para escoger,
> porque estoy viendo en el teatro
> varios chicos de la crem.
> Aquel moreno que ahora está
> tan distraído en no sé qué,
> ya me ha seguido varias veces
> y esta noche va a caer.

Si no le llaman la atención
no puede sospechar
y si sorprende la intención
se volverá a escapar.
¡Esta vez sí que no
va a correr más que yo!
Se levanta el gatillo,
se dispara al montón,
verderón o pardillo
los cartuchos y... ¡¡pon!!

El palacio de cristal, de Jackson Veyán y Capella, es una zarzuela en un acto que estrenaron en su temporada del Gran Teatro, el 21 de enero de 1907. La acción transcurre en la entonces Suiza alemana. Loreto encarnó a *Sabina* y Chicote a *Juanito*. Ambos jóvenes están enamorados pero Juanito parece destinado a casarse con una vieja rica. En su primera aparición escénica *Sabina* se ríe de las modas masculinas en compañía de sus amigas:

Sabina: Como hay muchos caballeros
que parecen señoritas,
pues tenemos las mujeres
que ceñirnos las falditas
y marcar algo saliente
con malísima intención
y las que no tengan algo
se lo ponen de algo... don.
Coro: Como hay mucho caballeros
que parecen señoritas,
pues tenemos las mujeres
que ceñirnos las falditas
aunque el bofe echemos todas

no se casa ni un varón
y al que me haga echar el bofe
yo le doy un bofe... ton.
Sabina: Coger la falda así
con aire picarón
a ver si al fin
se enciende ya
de un tonto de esos
la pasión.
Coro: Coger la falda así
con aire picarón
y conquistemos ya
algún pollito
sinvergonzón
Sabina: Como imitan nuestros trajes
los grandísimos bribones
pues tenemos las señoras
que llevar los pan... talones.
Hoy la punta al matrimonio
ni el más tonto se la ve
y al que no le ve la punta
hay que darle un punta... pie.

Más tarde, los dos enamorados cantan un dúo absolutamente absurdo sobre las delicias de la chirimoya en el que se intercalan todo tipo de onomatopeyas:

Los dos: Vamos la chirimoya a empezar
y fijaros lo dulce que esta.
Dame la chirimoyita, ¡nenita!
Dámela del Chirimán;
Dámela muy dulcecita, ¡vidita!
que me la como con pan.

Sabina: ¡Ay que lindas,
ay, que verdes y hermosas albahacas!
dime pronto de dónde las sacas.
Juan: ¡De Caracas!
Sabina: ¿De Caracas?
Los dos: ¡Ay, Caracas, Caracas, Caracas!
Juan: ¡Ay, qué rico!
el cozcucho me gusta a mi mucho.
Sabina: ¿Y de dónde sacaste el cozcucho?
Juan: ¡De Corucho!
Sabina: ¿De Corucho?
Los dos: ¡Ay, Corucho, Corucho, Corucho!
Mira tú, mira tú la criolla
con qué gracia en el hombro se apoya
al bailar la gentil chirimoya.
No me mires así de soslayo
que me pongo lo mismo que un gayo
y en tus brazos después me desmayo.

Los cuplés o las coplas que se intercalaban durante las representaciones también aludían a situaciones políticas y a personajes de actualidad lo que, en no pocas ocasiones, ocasionaban multas y suspensiones. En la zarzuela *La borracha* (1904), de Chueca, Jackson Veyán y López Silva, se incluían unos cuplés en el cuadro tercero muy directos:

Ya han abierto el Congreso
ya han abierto el *Senao.*
Mejor estaban cerraos
pues *to* eso que se abre,
ustedes lo verán,
es lo mismo, lo mismito
que si no se abriese *na*.

Otros cuplés, como ejemplo de la ironía política, de *El palacio de cristal* (1907) de Torregrosa, Jackson Veyán y Capella:

> Estamos de enhorabuena
> Pues al Conde de San Luis.
> De San Luis;
> le han mandado a la embajada
> de un simpático país.
> De un país.
> Más si yo hubiera podido
> No le mando a Portugal.
> Le mando a la Gran... Bretaña
> o un poquito más allá.

El Conde de San Luis era en ese momento el alcalde de Madrid, cargo desde el que fue muy beligerante con las empresas teatrales por su anarquía en los horarios de cierre de las salas. En la misma obra también se pone en solfa a Maura:

> No me pidáis muchas coplas
> que está Maura en el poder;
> En el poder;
> Y yo sé cómo las gasta
> y no le quiero ofender.
> Ofender;
> Pues si cantamos alguna
> que sea anticlerical...
> Nos va a poner el cocido
> más arriba que está el pan.

¡A la piñata!, o la verdadera matchicha se estrenó también en el Gran Teatro el 27 de febrero de 1907. La música es de Hermoso y Rafael Calleja y el libro de Luis de Larra y Ricardo

Fernández Blanco. Se trata de una revista breve que satiriza los cambios de gobierno y las ansias de muchos políticos por llegar a ser ministros. Todos los personajes van con máscaras parodiando distintos personajes y situaciones. En el último cuadro Loreto y Chicote personifican el *Hambre* y las *Ganas de Comer*. Finalizan cantando unos cuplés a la moda de contenido político:

La política de España,
Libéranos Domine,
es lo mismo que un gazpacho,
sin saber por qué.
Don Antonio es el tomate,
Canalejas es la sal.
El pimiento Sánchez Toca
y el pepino Nocedal.

El año 1907 parece que fue pródigo en este tipo de composiciones porque también en *La Mariflores* (1-5-1907), de Nieto, Perrín y Palacios, encontramos estas coplas que canta la protagonista (Loreto), una tonadillera del Corral de la Cruz metida a salvar la honra de dos monjas que han huido de su convento detrás de sendos hombres:

Mariflores: En mi barrio dicen,
no sé si es verdad,
que hay unas beatas
en la vecindad
y en la misma casa
vive un sacristán
que tiene un lorito
que sabe contar.
Por las noches, igual que al botijo,

al lorito lo pone al balcón,
y se pasa las noches el loro
repitiendo misma canción.
¡Uno! ¡Dos! ¡Tres! ¡Cuatro!
y más de una noche
se escucha al lorito
contar hasta doce,
y las malas lenguas
dicen en el barrio
que cuenta los frailes
según van entrando.
¡Ha visto usté!
¡Jesús, María y Hosé!
¡Carambita con el lorito!
¡Repalitos! ¡Repalitroques!
Qué bien sabe contar los frailes
que se cuelan por las noches
y las pobres beatas
quisieran hacerlo callar.
Con qué gusto le retorcerían
el pescuezo al animal!
¡Ay que gracia tiene el lorito
que sabe contar,
que sabe contar.

Ni frío ni calor (1909), de Torregrosa y Larra, fue una de sus producciones *de lujo,* al estilo de *Las mil y una noches*. Un producción con formato de revista en la que se cantaban coplas como esta:

Ella: Yo por todo mi cuerpo
siento un dolor atroz,
debe ser que un cangrejo

sin duda me picó.
El: ¡Si yo fuera cangrejo
yo me sabría donde picar!

La misma obra también incluía coplas alusivas a los políticos del momento:

Ella: Maura bebe cerveza
Vadillo bebe ron,
Ferrándiz bebe agua,
Besada peleón.
Y como soplan tanto
Estamos todos siempre en un tris.
El: Te has dejado a La Cierva
que se dedica mucho al anís.

En *La canción a la vida* (1909) de Rogelio Pérez Olivares con partituras de Rafael Calleja y Barrera, los actores dan vida a *Pepa* y *Antón*. La escena transcurre en un chalet de la costa mediterránea donde ambos trabajan en la huerta en el servicio de la familia. Como en todas la comedias, *Antón* persigue a *Pepa* con no muy honestas intenciones. Ella le asegura que solo a él quiere y entonces cantan:

Antón: ¿De verdá?
Pepa: Di que sí
Antón: Pa que lo crea
me has de abrazar
Pepa: Ni aunque te mueras
lo has de lograr.
Antón: Vamos, no seas tonta,
vamos déjame
Pepa: Eres muy pesao,

eso no pué ser.
¡Ay, que me coge!
Antón: Ya te alcancé.
Ya que estamos tan juntitos,
dime tú si no es mejó.
Pepa: Yo me pongo muy nerviosa
cuando siento tu caló.
Antón: ¿Mi caló?
Pepa: Tu caló.
Antón: ¿Mi caló?
Pepa: Tu caló
Antón: Pues, si asina tú te pones,
¡Cómo no me pondré yo!

Los juglares (1911) con música de Gerónimo Jiménez y libro de Casto Fernández Shaw y Ramón Asensio, es una bufonada medieval en la que Loreto y Chicote interpretan a sendos juglares –*Perdigón* y *Pistoleta*– metidos en una historia de amoríos. En una escena, *Perdigón* (Loreto) canta haciéndose pasar por una remilgada dama que acude a confesión:

Perdigón: Yo me acuso, padre,
de que soy curiosa,
y amiga de fiestas
y un tanto golosa.
Desde cuando tuve
mi primer amante,
me gustan los hombres
de un modo alarmante.
Me sacan de quicio
los que son morenos,
y los que son rubios
no me sacan menos.

Y algunos castaños
que son como vos ...
¡ay, cómo me gustan!
¡ay, válgame Dios!
(Imitando la voz de fraile.)
—¡Jesús, qué horror' ... ¡
no puede ser!...
(Imitando la de la pecadora.)
-¡Decidme, padre,
¿qué debo hacer?

Esta misma comedia incluye los cuplés del *Racataplán*, ejemplo de textos con doble sentido erótico, como estos en los que intervienen *Perdigón* (Loreto) y *Pistoleta* (Chicote):

Perdigón: Al salir de su oratorio
la devota Salomé
¡Racataplán!
Todos: ¡Racataplán, cataplán!
Perdigón: Tropezó, según dijeron,
y torcióse no sé qué.
¡Racataplán!
Todos: ¡Racataplán, cataplán!
Perdigón: Y después de estar enferma
nueve meses en León,
ahora dicen que fue chico...
¡Racataplán!
Que fue chico el tropezón.
Todos: ¡Racataplán! ¡ Racataplán!

Perdigón: Mariquita tiene un novio
que se suele molestar.

¡Racataplán!
Todos: ¡Racataplán, cataplán!
Pistoleta: Si le gasta Mariquita
cualquier broma natural.
¡Racataplán!
Todos: ¡Racataplán, cataplán!
Perdigón: Todos dicen que es un sandio
y él tolera y con razón,
que le llamen sandio todos...
Todos: ¡Racataplán!
Perdigón: Pero Mariquita, no.
Todos: ¡Racataplánl ¡Racataplán!

En *La última película* (1913), de Valverde, Torregrosa y Larra se incluyen al final del sainete varios cuplés, que no tienen nada que ver con el argumento. Entre ellos este dúo:

Ella: ¡Este y yo somos dos puntos
y a escaparnos vamos juntos
engañando a mi criada,
y a la hora volveremos
y a la chica le diremos
'aquí no ha pasado nada'
El: Si juntitos nos marchamos
a la vuelta no engañamos
a tu criada Nicanora,
que aunque crea en tu inocencia
sabe ya por experiencia
lo que yo hago en una hora.
Ella: Díjome ayer mi tía
que eres un monigote,
¡cuando llegará el día
que tengas bigote!

El: Dile a tu tía luego
que algo me apunta ya,
y que seguramente
con el tiempo crecerá.

Es una escueta selección de decenas de canciones de distinta índole. Pero creo que sirve para hacernos idea de la sicalipsis de esas décadas.

Loreto y Chicote en una escena de *Las lindas perras*, publicada en *Actualidades* el 12 de mayo de 1909.

Un repertorio milenario

En cualquier reseña o artículo sobre esta actriz se puede leer que tuvo en repertorio unos dos mil títulos. El mismo Chicote pone esa cantidad en boca de Loreto en la ficticia entrevista de su biografía. Habiendo rastreado la prensa desde 1886 hasta 1943 hemos podido reseñar cientos de estrenos de la popular pareja en todos los teatros madrileños en los que trabajaron. No se llega, ni de lejos, a esa cantidad de obras representadas. Respecto a los estrenos, porque tuvieron reseñas más o menos extensas en los principales periódicos, la cifra aproximada es de 500, a los que hay que sumar los títulos del repertorio popular que también interpretó Loreto y programó durante décadas. Es difícil, en ese rastreo minucioso de las carteleras teatrales, dilucidar qué títulos interpretaba ella y cuáles otros miembros de las compañías. Como se ha anticipado en otro capítulo, su programación habitual era por secciones, con cuatro de ellas por lo menos cada día hasta mediados los años veinte. Normalmente se ofrecían varios títulos y no siempre se anunciaba que Loreto actuara en todos ellos. No es difícil aventurar que, en periodos de ensayo de nuevas producciones, redujera su presencia en la escena a los horarios más populares para asegurar la taquilla y dejara a otros compañeros la labor de rellenar las horas más ingratas, generalmente las primeras de la tarde. Había ocasiones en las que sí se informaba en la cartelera del día que Loreto intervendría en todas las secciones. Sus días de mayor trajín eran los de su beneficio.

En una entrevista publicada por el efímero semanario *Crónica* en septiembre de 1930, Loreto afirmaba que hasta ese momento había estrenado cuatrocientas treinta obras. Suponiendo que fuera cierto un dato tan preciso (también Chicote afirmaba que era dos años mayor que Loreto cuando ésta le pasaba cinco...) y extrapolando a los trece años que todavía vivió y trabajó la actriz, podrían añadirse otros ciento treinta o ciento cincuenta estrenos más a una media de, al menos, diez por año. Siendo generosos cifraríamos en seiscientas las obras que estrenaron. Resulta inverosímil creer que llevaran otras mil cuatrocientas en repertorio. Ello hubiera supuesto que entre 1886 y 1943 habían representado treinta y cinco textos diferentes en cada uno de los cincuenta y siete años de profesión.

Aun suponiendo que fueran seiscientos estrenos, la cifra no deja de ser abrumadora. Coetáneas de Loreto, como la gran Leocadia Alba, habría estrenado en cincuenta años de profesión unas trescientas obras, largas y cortas. Aurora Redondo, que estuvo actuando durante ochenta años (murió a los noventa y cinco) habría estrenado también unas doscientas obras, si bien la mayoría de ellas de dos o más actos. Si comparamos la actividad estrenista de aquellos jornaleros de las tablas con los actores de las últimas décadas, comprobamos que los más cercanos a nosotros no llegan, ni de lejos, a las marcas de sus antecesores. Un intérprete que se dedique con regularidad al teatro en la actualidad, si realiza una carrera de cincuenta años, habrá estrenado en total cien o ciento veinte títulos.

Hasta bien avanzado el siglo XX los actores principales tenían derecho cada temporada a una función de beneficio en la que recibían todos los ingresos –o parte de ellos– como sueldo extra. En esas funciones sus admiradores se veían también en el compromiso de llevar algún regalo al homenajeado. En la función de beneficio el programa se confeccionaba para

mayor gloria del artista. Cuando era para Loreto o para Chicote, actuaban en todas y cada una de las sesiones, que llegaban a ser hasta cinco. También era habitual que ese día el beneficiado estrenara algún texto escrito a propósito para él. Normalmente eran piezas cortas que raramente se incorporaban al repertorio. Las casas de Loreto y Chicote (o la común) debían ser como un inmenso bazar ya que cada uno de ellos tenía al menos un beneficio anual en Madrid y no era raro que lo tuvieran también en las principales capitales que visitaban durante el verano. En una reseña de la función de beneficio de Loreto del año 1894 leemos la siguiente relación de obsequios que recibió la actriz:

> Dos espaciosas mesas apenas podían contener los innumerables regalos de todas clases, que bastarían por sí solos para formar un gran bazar. Entre ellos recordamos una preciosa Virgen del Pilar, de oro y plata, que parecía presidir aquella exposición; Virgen a la que profesa gran devoción Loreto, y que, por la tarjeta que aparecía al pie, supimos que era recuerdo de un baturro; muchos abanicos de gran mérito y valor algunos de ellos; dos relojes de oro, con sus correspondientes cadenas; infinidad de pulseras, sortijas y alfileres con valiosas piedras; dos cajas de pañuelos de encaje, de una labor delicadísima; caprichosas carteras, tarjeteros y sombrillas elegantes y de valor, y, por último, muchas obras de arte, en que se revelaba el exquisito gusto, a la par que la esplendidez, de los admiradores de la querida artista. (*La Época*, 9-4-1894)

Multipliquen toda esa cacharrería por dos personas y por, al menos, cuatro beneficios para cada una de ellas en toda la temporada madrileña y las giras. ¿Qué harían con todo aquello? Lo mismo debió pensar en 1913 Alejandro Saint-Aubin al reseñar la función de beneficio correspondiente a esa temporada:

> Es Loretito y su teatro una de las atracciones de la vida madrileña, donde todos la quieren, la admiran, la aplauden, y todos fueron anoche a llevarla regalos en tal número, que no sé dónde los almacenará. ¡Como no alquile la Alhóndiga! (Saint-Aubin, 1913)

La escena se repetía invariablemente cada año al acercarse el fin de la temporada. Y, si juzgamos por las reseñas de prensa, las funciones a beneficio de Loreto eran un auténtico jubileo:

> A la terminación de la sentimental obra del infortunado D. Luis de Larra, parecía el escenario del teatro Cómico un jardín valenciano. Las cestas y los ramos de flores no acababan de aparecer nunca por la puerta del foro de la sala del antiguo Capellanes. Los regalos, algunos muy prácticos y valiosos, tenían que esperar turno para poderse colocar estrechamente en el amplio camerino de Loreto. Y lo que la quiere su público y sus compañeros de profesión se refleja como nunca en estas noches hermosas y brillantes. Los suyos se agolpan en artístico y espontáneo grupo en el fondo del escenario para verla aclamar con delirantes muestras de cariño... Los espectadores la aplauden en pie, confundiéndose en una potente y estruendosa ovación el batir de palmas de cada uno. Vuelan palomas... El telón sube y baja incesantemente, y al terminar de modo definitivo las ingenuas genuflexiones de alegría de la sin igual actriz, todo el mundo abandona el teatro diciendo lo mismo: ¡No hay otra como Loreto! ¡Qué bien está en todo! ¡Con qué arte representa las obras! Es la misma de siempre. (Soler, 1914)

Además de los regalos que recibía de sus admiradores, Enrique Chicote, durante varios años, le hacía un obsequio especial en su día de beneficio: 1.500 pesetas en monedas de oro.

Programa de una función a beneficio de Loreto Prado en el teatro Cómico. 1914. Archivo de Eduardo Vasco.

Durante algunos años también fue costumbre regalar en este día unas coronas conmemorativas, con sus correspondientes cintas, que los homenajeados almacenaban en su domicilio y en el teatro. Margarita Nelken hizo una entrevista a Loreto en su camerino, el año 1917, y se fijó en las coronas que colgaban de las paredes. Escribió que con ellas parecía una sala de El Escorial. Este ritual, que se repetía indefectiblemente cada temporada, desapareció mediada la década de los años veinte.

El año 1910 Enrique Chicote confesaba a *Heraldo de Madrid* que tenía casi cuatro mil comedias en sus almacenes porque cada día le llegaba alguna escrita expresamente para Loreto. Generalmente no eran de autores más o menos consagrados, sino de ciudadanos anónimos que, haciendo bueno el tópico de que cada español llevamos una comedia bajo el brazo, probaban suerte enviando la suya al actor-empresario. Sin embargo, la pareja era poco amiga de novedades. Les gustaba rodearse siempre de la misma gente, fueran músicos de orquesta, actores o autores. En el citado periódico afirmaba Chicote:

> Lo que me desespera es ir a la barbería y que me diga el peluquero: Don Enrique: lea usted esto. *Cosmético y bandolina*, un sainetito que he escrito en colaboración con Gutiérrez; la obra tiene cosas, el tango de la raya en medio. No es una obra de arte; es una tontería sin importancia... Y, en efecto, resulta una tontería; pero de importancia. Entro en el limpiabotas, y se me queda mirando el joven que me saca brillo a los zapatos; se ríe, porque cree que debe sonreírse al limpiar las botas a un actor cómico, y con los dedos llenos de betún me alarga un juguete lírico: *A los pies de los caballeros*. Todo el mundo me trae una obra con una canción especial para Loreto: el sastre, un melodrama con el *schotis* de la levita; el sombrerero, un entremés con el vals del frégoli; el carnicero una comedia lírica con la habanera del solomillo; el tendero de ultramarinos, un pasillo con la

> polka del bacalao; el párroco, un auto sacro con el garrotín del apagaluces, número de repetición segura... Lo más triste es que estas obras no tienen sentido común, generalmente. Se parecen a las de teatro en que tienen escenas y en que al final se baja el telón. (Pedro Apenas, 1910)

Obviamente el actor bromeaba sobre algo que, con seguridad, le pasaba muy a menudo. Repasando la lista de estrenos vemos innumerables repeticiones, tanto de compositores como de dramaturgos. Dado que muchos de los textos eran de un solo acto, no parece extraño que estos autores estrenaran decenas de títulos en relativamente poco tiempo.

Que las obritas, se estrenaran o no, tuvieran calidad no parece que fuera un requisito importante si nos guiamos por la diatriba que contra el teatro por horas lanzó El Abate Pirracas, ya referida en otro capítulo:

> Desde que se ha aceptado como recurso cómico de buena ley que las artistas luzcan más que el talento su plástica belleza, y nada significa el libro con tal de que Chapí le ponga música alegre y cómica o Chueca le acompañe con tangos que se hacen pronto populares y polkas íntimas que enseguida se oyen en los bailes de modistillas y estudiantes; desde que Bussato y Amalio son colaboradores obligados en la generalidad de las zarzuelas de menor cuantía, los espectadores no aceptan lo que está cortado por otro patrón que el puesto en moda en estos últimos años por Ruesga y Prieto, por Larra y Gullón y por Perrín y Palacios. (De Padilla y Clara, 1892)

Durante el primer tercio del siglo XX que Loreto y Chicote estrenaran una obra podía suponer el lanzamiento o consagración de un autor, además de proporcionarle, si tenía un éxito mediano, una buena cantidad de dinero. Y a la pareja

le llovieron las comedias inéditas. José Francos Rodríguez, periodista, médico, que llegó a ser alcalde de Madrid y ministro en gobiernos de Alfonso XIII, consiguió que la pareja le estrenara dos obras antes de que la política le alejara casi por completo de la literatura. No tuvo esa suerte el sevillano Luis Fernández de Sevilla. Llegó a Madrid en 1910 a cumplir el servicio militar y ya no se fue de aquí. Quiso empezar a estrenar pronto y llevó una comedia a Chicote. Este, después de unos días, le pidió que volviera a recogerla porque no le interesaba. En 1927 Fernández de Sevilla se consagró definitivamente con la zarzuela *La del Soto del Parral*. Le llovieron por ello las peticiones de comedias nuevas. Chicote fue uno de los que se las requirió pero entonces el triunfador dramaturgo no quiso entregarle ninguna. Y Loreto y Chicote nunca estrenaron una comedia suya.

No les faltaban autores, noveles o consagrados, que les propusieran obras, seguros de que obtendrían buen rendimiento económico si llegaban a estrenarse.

Carlos Arniches fue un leal colaborador de la pareja a la que dio al menos veinte comedias nuevas de todas las extensiones, alguna escritas en colaboración. Y les proporcionó los mayores éxitos de sus carreras, los títulos que siempre se mencionan cuando se habla de estos actores. Arniches murió unos meses antes que Loreto. El día de su muerte los actores se encontraban en Salamanca y precisamente, representaban *La casa de Quirós*. Al terminar la representación comunicaron al público el fallecimiento del popular dramaturgo.

Algunos de los argumentos de las obras que estrenaron pudieron servir de inspiración posteriormente a otros autores. En 1931 presentaron *La marimandona*, de José Ramos Martín. Loreto encarnaba a una mujer de pueblo con gran carácter que tiene que venir a Madrid para poner orden en la vida y la casa de una de sus hijas que, abandonada por un hom-

bre, se ha metido a cupletista (lo que entonces era el colmo de la inmoralidad). Obviamente la marimandona consigue su propósito. En 1962 Lázaro Carreter estrenó una comedia, llevada después con gran éxito al cine, titulada *La ciudad no es para mí*. En ella tenemos a un maduro y noblote señor de pueblo que viene a Madrid a casa de sus hijos. Pero estos tienen una vida familiar bastante revuelta, así que el señor tiene que poner todos sus esfuerzos en devolverlos al buen camino. ¿Coincidencia?

En 1930 Honorio Maura[1] les escribió *Me lo daba el corazón*. La actriz encarnaba a una solterona un tanto amargada y de carácter difícil por su involuntario celibato. Pero aparece en su vida un joven desaprensivo dispuesto a casarse con ella porque cree que aportará una abultada dote (truco que empleó el cura del pueblo como señuelo). La relación acaba mal, como debe ser en estas comedias y la solterona se queda después de la aventura peor de lo que estaba. ¿Se inspiró Maura en *La señorita de Trevélez* (1916) para su comedia? ¿Se inspiraron los libretistas de *El último tranvía* en ambas obras?

Tuvieron también compositores fieles a su compañía durante la primera etapa empresarial, mientras cultivaron el género chico que incluía, indefectiblemente, partituras de uno o varios autores. El maestro burgalés Rafael Calleja Gómez comenzó a componer para Chicote en 1893, cuando estrenó en el Romea *Paso de ataque*. Ese año, y en ese teatro, se produjo el arranque de su carrera. Más tarde siguió a Chicote en sus aventuras empresariales en el Martín o en el teatro de la Zarzuela. Tenía entonces veintitrés años y todavía no era el músico solicitado y empresario que lo fue después. También compuso alguna obra para Loreto. La primera que

[1] Hijo de Antonio Maura, el varias veces presidente del gobierno, alternó la política con la escena. Fue asesinado por milicianos anarquistas en 1936.

interpretó la pareja de actores conjuntamente fue *Gedeón*, el año 1896 cuando ambos formaron pareja por primera vez. La colaboración artística –y la buena relación personal– se prolongaría durante treinta y cinco años. En los libros escritos por Chicote, a los que aludimos repetidamente, sorprende que no se hable de este compositor cuando llegó a entregarles más de cuarenta obras hasta 1918. Esa omisión pudo deberse al premio de lotería, que también reseñamos en otro capítulo. Durante más de treinta años compartieron el número que salió premiado –el 3.496– en 1933. Pero ese año, tras la muerte de Fanosa, los actores dejaron de compartirlo. Como el encargado de comprarlo y el que lo tenía a su nombre, fue Rafael Calleja, posiblemente los actores le reclamaran parte del premio aduciendo que siempre habían compartido el número. El premio lo cobró en solitario el compositor. La afortunada noticia fue recogida por la prensa y en algunas reseñas se destacó que Loreto y Chicote no habían tenido participación en el premio. Calleja fue uno de los fundadores de la Sociedad de Autores, antecedente de la actual SGAE.

Joaquín (Quinito) Valverde fue uno de los personajes más populares de los géneros ligeros y, como no podía ser menos, también trabajó para Loreto y Chicote. Era hijo de otro compositor, llamado también Joaquín Valverde, y sobrino de la actriz Balbina Valverde. Él fue el compositor de la música de *Y de la niña ¿qué?,* la primera obra que interpretaron juntos los actores el año 1896. Loreto ya había intervenido en el estreno de la zarzuela *Cádiz* (1896) con música de Joaquín padre y de Chueca. Este compositor se trasladó a París en 1910, tras la muerte de su padre, y allí consiguió convertirse en una figura internacional de los musicales frívolos. Quinito también escribió música para más de cuarenta obras de Loreto y Chicote, la última *La venganza de Arlequín,* en 1918. Ese año falleció en un accidente durante una gira por México con

la compañía Velasco. Tenía cuarenta y tres años. Sus últimas composiciones en España se estrenaron en el Cómico.

En esta especie de lista de colaboradores destacados debe figurar el alicantino maestro Torregrosa (Tomás López Torregrosa), que participó en treinta y dos estrenos de la pareja desde 1896 (*La invasión de los bárbaros*) hasta *Baldomero Pachón* (1913). Esta obra la estrenaron veinte días después del fallecimiento del compositor, que tenía entonces cuarenta y cinco años. Todos estos músicos pueden aparecer conjuntamente en varios títulos porque ya hemos dicho que solían componer temas independientes para una misma obra.

Menos recordados son hoy otros prolíficos compositores que dejaron una extensa obra. Manuel Chalons es hoy prácticamente desconocido. Entre 1893 y 1900 entregó a Loreto y Chicote música para doce obras. El murciano Manuel Fernández Caballero era el autor de la música de *El oro de la reacción*, la obra con la que Loreto comenzó a destacar el año 1886 en el teatro Felipe. También fue el compositor de *Chateau Margaux*, que no estrenó Loreto pero que sí sería uno de sus títulos favoritos a lo largo de los años. Fernández Caballero murió en 1906 por lo que poco pudo componer para la pareja, una media docena de títulos, entre ellos *Un punto filipino* (1894) y *La trapera* (1902) que figuran entre los grandes éxitos de la actriz. Teodoro San José, Luis Foglietti, Apolinar Brull o Guillermo Cereceda, fueron otros de los compositores que les escribieron entre cinco y diez obras cada uno de ellos.

Compositores que, a medida que avanzaba el siglo XX se fueron convirtiendo en los autores de grandes zarzuelas, o que ya estaban consagrados, tampoco desdeñaron trabajar para los cómicos. Así lo hicieron, en otros, Amadeo Vives, Federico Chueca, Ruperto Chapí, José Serrano o Pablo Luna, que dirigió la orquesta cuando estrenaron en el Price *El hotel de los enamorados* (1922) con partitura suya.

Sorprende que la popular pareja no hiciera cine, sobre todo en la primera etapa, cuando era mudo. La extraordinaria gestualidad de Loreto hubiera encajado en la forma de interpretar durante esos años. Además, su atractivo para el público hubiera proporcionado buenos taquillajes. Tal vez la permanente dedicación a la empresa teatral y a los viajes veraniegos por España les impidió rodar películas. El año 1932 estrenaron en el Cómico *Yo soy la Greta Garbo*, del prolífico Antonio Paso. En esa comedia Loreto pretendía dedicarse al mundo del cine al considerarse una gran trágica, aunque sus intentos acababan en el ridículo ¿Una parodia de sí misma?

Por las entrevistas publicadas a lo largo de las décadas no se puede deducir alguna ideología política de estos actores. Siempre se mantuvieron al margen de manifestaciones explícitas, pero algunos gestos en distintas etapas nos hacen pensar

Escena de la obra *Yo soy la Greta Garbo*, junto a Francisco Melgares. 1932. © Orrios. Museo Nacional del Teatro (Almagro).

que tuvieron un fuerte sentimiento popular y que, por tanto, no verían con disgusto los movimientos liberales o, incluso, socialistas. Durante sus primeros años empresariales gozaron del favor de la Familia Real.

El 6 de diciembre de 1909 el rey Alfonso XIII y la reina María Cristina, con la Infanta Isabel, acudieron por primera vez al popular Cómico, poco preparado para protocolos. Los soberanos, casi mezclados con el público, presenciaron dos secciones en las que se representaron *Las mil pico de noches* y, por supuesto, *Alma de Dios*. Al marcharse, don Alfonso dejó un regalo de doscientas pesetas para distribuir entre los miembros del coro. Debió gustarles el ambiente y el trabajo de los cómicos porque, un mes más tarde, volvieron al teatro, esa vez con la reina Victoria Eugenia. En los años siguientes también volvieron al teatro de Loreto, como en mayo de 1911 cuando fueron a ver *Gente menuda*.

Chicote, en *La Loreto y este humilde servidor*, narra una anécdota compartida con la reina María Cristina, Regente durante la minoría de edad de Alfonso XIII, y Reina Madre hasta su muerte ocurrida en 1929. Según el actor, durante un viaje en tren para actuar en San Sebastián coincidieron con la Soberana. Al llegar a la estación de Torrelodones el convoy se detuvo para que María Cristina saludara a los lugareños desde su coche. Pero, a la vez, se asomaron en el suyo Loreto y Chicote, con lo que el entusiasmo del personal se redobló, vitoreando alternativamente a la Reina y a los cómicos. María Cristina quiso conocerlos y les preguntó algunos detalles de su trabajo. Tiempo después volvieron a coincidir en un acto público y la Reina les espetó: *¡A ver cuando volvemos a actuar juntos!* La anécdota no está fechada. Viendo la relación de giras y la predilección de Loreto y Chicote por San Sebastián en las primeras décadas del siglo pasado, sería en aquellos años. También es posible que fuera una invención del actor.

Como intérpretes no dudaban en sumarse desinteresadamente a cuantos festivales benéficos se organizaban en Madrid, bien para recaudar fondos para las sociedades de su gremio o para contribuir a paliar catástrofes. Cuando se producía alguna desgracia que afectaba sobre todo a los más desfavorecidos, no dudaban en poner su teatro y su compañía para ingresar dinero con el que socorrer a los damnificados.

Tenemos constancia de que, al menos, en el año 1915 participaron también en un festival organizado por las Juventudes Socialistas. En agosto de 1936, declarada ya la guerra, Loreto y Chicote se sumaron al homenaje que rindieron los cómicos a los combatientes del Frente Popular así como a otro organizado por UGT a beneficio de los heridos en los primeros combates. Cumplido ya el primer año de la guerra el semanario *Crónica* dedicó un reportaje a los actores informando que se habían trasladado a vivir al sótano de su edificio por seguridad. Hay una foto en la que aparecen Loreto y Chicote hacinados en un habitáculo junto a hermanos, sobrinos y las mascotas de todos ellos. Viviéndose ya una situación dramática, sorprende el tono sainetesco de esta página, que podría pasar por la reseña de alguna de sus comedias.

En ese momento estaban actuando en el Lara, un teatro en el que nunca habían estado porque, según manifestó la actriz, no habían cuajado las negociaciones con don Cándido, el propietario. Este empresario había querido contratarlos recién iniciado el siglo XX, cuando la pareja ya contaba con las simpatías del público. Loreto no estaba segura de cambiar de género para encajar en la compañía del Lara y, además, justificó su negativa aduciendo que no le podrían pagar la cantidad que ya estaba ganando. El diario *La Libertad* también publicó una amplia noticia sobre este suceso provocado, según se leía, porque un obús había impactado en el salón de la vivienda de

la pareja en la calle Mayor. Ante el susto decidieron instalarse en el sótano, aunque, a juzgar por la foto, no parecían muy preocupados...

Sí pone de manifiesto el artículo la pasión que profesaba Loreto a los gatos. No se privaba de recoger a alguno callejero cuando se cruzaba en su camino. El teatro Cómico tenía la entrada de artistas por el callejón de la Tahona de las Descalzas, un pasaje lúgubre siempre poblado de felinos que normalmente se colaban en las dependencias de la sala y hasta en el camerino de la artista. En algunas entrevistas realizadas

Fotografía familiar de Vida durante la guerra, publicada por la revista *Crónica* el 25 de abril de 1937.

en el mismo, o en el saloncillo, los periodistas no dejaron de reseñar la población gatuna del teatro.

El rasgo más definitorio de su humanidad fue el de llevar gratuitamente a los niños de familias humildes a los teatros donde actuaban. Aprovechando que ellos eran los empresarios y arrendatarios de los locales podían disponer libremente del taquillaje. Cada temporada, en algunas funciones semanales, ponían a disposición de las escuelas nacionales de Madrid varias decenas de entradas para repartir entre los escolares. Mientras fueron empresarios del Apolo también les regalaban entradas de este teatro para la primera sesión. Los maestros nacionales fueron los más fervientes admiradores de la pareja por esta labor. A ellos también solían dedicar alguna función homenaje los actores, como en 1931 cuando los enseñantes echaron el resto para homenajearlos. Tampoco era extraño, en esa década, que acudieran grupos de alumnos a cumplimentarlos en el teatro. Las fotografías de los niños con los cómicos que salían en prensa resultan entrañables porque en ellas vemos a los pequeños que, a pesar de ir endomingados, llevan unas vestimentas que delatan sus humildes orígenes. Otras temporadas hacían el esfuerzo de realizar los domingos funciones especiales para los niños:

> Los chicos de Madrid tienen para la pareja de Enrique y Loreto una gratitud extraordinaria. Dejando aparte el aspecto literario del reconocimiento infantil por la risa -perdonen el calibre del concepto que sigue-, que es como el perfume de la infancia, que les proporcionan en sus retorcimientos, en sus gestos y en sus chistes los comediantes popularísimos, las criaturitas de los colegios de Madrid guardanles un profundo agradecimiento porque les envían a diario -escuela por escuela- vales de cincuenta a sesenta entradas para que asistan a las representaciones teatrales. Así es que llega el domingo y hay

> un lleno de padres cariñosos y vástagos alborotadores, que, pagando en serio, hacen del teatro Cómico lugar de reunión. (*El Fígaro*,16-12-1918)

Durante los años de la república, si actuaban en Madrid en Navidad –lo que era habitual– también organizaban funciones benéficas en las que recaudar dinero para comprar juguetes destinados a los niños de la inclusa, repartiéndoselos después los Reyes Magos. En el año 1934 los maestros promovieron entre sus alumnos y las correspondientes familias la iniciativa de solicitar al gobierno de la Nación la concesión para ellos de la Orden del Mérito Civil. Iniciativa que, por cierto, no tuvo respuesta.

¿Paliaban con esta predilección por los niños la carencia de hijos propios?

La Guerra Civil les pilló en Madrid, cosa extraña porque lo normal era que en julio estuvieran recorriendo España. Sí habían estado actuando en Córdoba y Bilbao durante la primavera, pero volvieron a la capital con intención de seguir temporada en el Cómico. Durante esos tres años ellos, como toda la profesión teatral, perdieron su autonomía empresarial, estando sometido su trabajo a las disposiciones de la Junta de Espectáculos. El que fuera profesional de la escena, Fernando Collado, escribió un libro titulado *El teatro bajo las bombas.* En él recogió con gran detalle todo el movimiento escénico durante la guerra. Solo cita en él a Chicote como asistente en 1937 a una concentración de artistas que convocó el sindicato CNT. Y lo define como muy anciano. El actor tenía entonces sesenta y siete años. El 9 de enero de 1937, según Collado, Loreto y Chicote participaron en el teatro Español en un festival benéfico junto a Balder, Carmelilla Sevilla y Pompoff y Thedy.

Llama la atención de esos primeros años de contienda fratricida un hecho que delata la caótica situación de la escena

madrileña. El teatro de Lara, propiedad de la familia de ese apellido, había sido incautado, como todos los demás, y puesto al servicio propagandístico de la República. En el Lara se estableció el Teatro de la Guerra, que debutó el 22 de octubre de 1936 con una extensa velada que incluyó las obras *Así empezó,* de Luis Carnés; *El bazar de la providencia*, de Rafael Alberti; *La conquista de la prensa*, de Irene Falcón y el cuarto acto de *Asturias*, de César Falcón. Convencidos de sus ideales sociales y republicanos, no cobraban entrada. Unas balas de cañón vaciadas, colocadas en el vestíbulo, recogían los donativos del público. Este Teatro de la Guerra, el teatro revolucionario, murió poco después de haber debutado.

El Lara, teatro burgués por excelencia, estuvo cerrado durante unos meses. Pero el 9 de abril de 1937 reabrió con Loreto Prado y Enrique Chicote, los más alejados del teatro militante. Pero, en cambio, era teatro popular. Se presentaron con *Los pellizcos* y *El juez de los divorcios*. De allí pasaron al Eslava donde estrenaron *Generosa en los madriles* y *Felicidad*. Las compañías tenían que trabajar al dictado de los sindicatos UGT y CNT, que controlaban totalmente la escena. Los movimientos teatrales, la rotación por las distintas salas, estaban dirigidas por ellos.

Loreto y Chicote no fueron amigos de estrenar textos con temas políticos de actualidad. Sí interpretaron numerosos cuplés y coplas, como se indica en otro capítulo, sobre la actualidad del país. Estando en el Lara, al que volvieron en el otoño de 1937, hicieron un amago de sumarse a la moda (más bien imposición...) del llamado *teatro social.* Quizá para congraciarse con quienes decían que su teatro ya no tenía cabida en la España republicana, estrenaron el 25 de noviembre de 1937 *Los ahuecaos*, de Paradas y Sepúlveda. Tomaron como protagonistas a los miembros de una familia de evacuados por la guerra desde el arrabal donde viven hacia una suntuosa casa

del centro. Allí tienen todas las comodidades de que carecían, pero les falta el calor de hogar. Los autores no hicieron un drama sino un sainete sentimental que, utilizando un término popular, fue recibido con división de opiniones por la implacable critica revolucionaria:

> Sin ser *Los ahuecaos* una gran comedia, es hasta el presente la única decentemente escrita como producto directo de la guerra. Sin versos ridículos, sin tópicos sociales, sin explotar, en una palabra, todo el dolor, toda la amargura de la guerra, que para muchos es sacrificio, para otros, gloria, y para algunos, sucio tenderete de compra y venta. (Ojeda, 1937)

> Es posible que los autores de *Los ahuecaos*, Paradas y Sepúlveda, hayan construido su nueva comedia intentando colaborar con el pueblo en su lucha. Pero esto no los exime de la culpa de haber convertido un tema que en esencia tiene humanidad y ternura -la vida de los evacuados de los arrabales madrileños en otras casas suntuosas, pero sin el calor del hogar- en un melodrama vulgar, pródigo en situaciones inverosímiles y en retruécanos tan infantiles como viejos. *Los ahuecaos* es, en fin, un intento de adaptar los viejos procedimientos teatrales a los temas de la guerra. Ya lo hemos dicho antes. Y si insistimos de nuevo en ello es porque preferimos que no se lleven a la escena los momentos de la vida española actual, tan ricos en sugerencias artísticas, sociales y populares, si ha de hacerse como se hizo el jueves en el teatro Lara. (*El Sol*, 26-11-1937)

Unos años antes, cuando ya era del dominio público que iba a promulgarse la ley de divorcio de la República[2], estrenaron una comedia humorística –*¡A divorciarse tocan!*– totalmente

[2] Se aprobó por las Cortes el 25 de febrero de 1932.

al hilo de la actualidad y, como siempre, explotando su vena cómica para llevar al teatro un tema que interesaba a la sociedad:

> El tema del divorcio comienza a cuajar en argumentos teatrales. La falsa humanidad de la escena se ha adelantado en unos meses a la auténtica humanidad de los descontentos de la vida matrimonial y antes que éstos se acoge a los beneficios de la flamantísima ley votada en las Cortes para posible liberación de los cónyuges oprimidos. Imagine el lector a un matrimonio totalmente desavenido, que halla pretexto en cualquier nimiedad para tirarse los trastos a la cabeza; vista a la esposa con el ropaje de gracia inimitable de nuestra gran Loreto Prado, «adorne» al esposo con la cachazuda socarronería que caracteriza al notable actor Enrique Chicote -afortunadísimo en su actuación de anoche-; abra ante ellos el portillo de una mutua emancipación, y piense en las escenas divertidísimas a que puede conducirles este portillo. (Muñiz, 1931)

Más tarde, uno de sus autores predilectos, Muñoz Seca, estrenó *Anacleto se divorcia* (1932). En ella se basaron en 1976 los guionistas de la película de Martínez Soria *El alegre divorciado*. Este autor aprovechó el momento de supuesta libertad para reírse teatralmente de temas del momento. Como en *LA OCA (1931)* siglas de *Libre Asociación de Obreros Cansados y Aburridos*, que provocó las iras de muchos sectores. Muñoz Seca sería asesinado en Paracuellos el año 1936.

El tipo de teatro que hacían Loreto y Chicote ya estaba en el punto de mira de algunos de los intelectuales que pretendían revolucionar la escena. *El Mono Azul*, revista publicada bajo los auspicios de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, publicó numerosos artículos sobre sus teorías para el teatro republicano. El de Loreto no encajaba

mucho en sus postulados si nos atenemos a un escrito firmado por Santiago Ontañón, en el que se refería así a la pareja:

> En España, donde tantas tradiciones hemos derrumbado, parece que esta del teatro es inconmovible. Se da el caso de que a una actriz genial como Loreto Prado, que hoy sólo puede ser un recuerdo venerable, se empeñen, exclusivamente por apego a la tradición, por no decir costumbre, en hacerla subsistir como primera actriz de un teatro, teatro que hoy forzosamente, como todo teatro que se haga, ha de ser revolucionario (entiéndase por revolucionario bueno). Y creo que el teatro interpretado últimamente por Loreto Prado, por muy bien interpretado que sea, como es capaz de hacerlo su enorme talento de actriz, no es de lo más ejemplar. (Ontañón, 1937)

No debe extrañarnos esta opinión. Los géneros populares, sobre todo la revista, provocaban frecuentemente las iras de estos intelectuales, a pesar de que fueron los únicos que sostuvieron la escena madrileña. Ontañón, el dramaturgo y escenógrafo autor de ese artículo, se exilió al acabar la guerra, aunque el actor Alberto Closas lo rescató para el teatro español mediada la década de los cuarenta. Desprecios como ese debieron afectar a los artistas que, como decimos en otras páginas, siempre estaban dispuestos a colaborar en cuantos festivales benéficos se organizaban. Solo un mes más tarde de recibir esta invectiva participaron en el teatro Calderón en un homenaje que el Ejército tributó a la URSS al cumplirse el vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre.

Finalizada la contienda, empezó el último capítulo de los cómicos.

Fotografía de Loreto dedicada al escritor Luis de Larra. © Portela. Museo Nacional del Teatro (Almagro).

La muerte asoma

Terminada la Guerra Civil la sociedad española intentaba volver a la normalidad con enorme dificultad. Los primeros años tras ella fueron duros y grises en todos los ámbitos. El teatro privado, que había estado intervenido durante la contienda, comenzó a funcionar sin problemas con actores, autores y empresarios preferentemente del régimen vencedor. Así como durante la guerra tuvieron que afiliarse a la CNT o a la UGT para trabajar, con el franquismo tuvieron que sacar el carnet de teatro, circo y variedades que proporcionaba el sindicato vertical.

Loreto y Chicote, que estuvieron actuando en Madrid en el Lara, no tuvieron problemas para reanudar su actividad en el teatro Cómico. Incluso los triunfadores no pusieron obstáculos para homenajearlos. El 4 de mayo de 1941 Loreto Prado, a sus setenta y seis años, recibió el Premio Nacional de Teatro, instituido por Sindicato Nacional del Espectáculo, correspondiente al año anterior. Junto a ella lo recibieron Manuel Góngora y Pedro Codina. Quizá influyera en la concesión que Fernando Fernández de Córdoba, antiguo compañero de la actriz, había sido nombrado Jefe del Sindicato Local del Espectáculo de Madrid. En ocasiones anteriores se había pedido para ella y Chicote la concesión de la Medalla del Trabajo. Teniendo en cuenta los años sobre la escena, que Loreto sostenía a su familia, que Chicote, como empresario, daba trabajo a muchos cómicos, la petición estaba más que justificada, aunque no prosperó en el año 1929 a pesar de la campaña que hicieron algunos medios de comunicación.

La Nación, por ejemplo, publicó:

> Está, pues, en marcha una idea que a muchos parece de justicia y a la que todos debemos contribuir sin regateo, porque enaltecer figuras que en el trabajo se han hecho, a fuerza de constancia y de méritos positivos, es estimular a los que la contemplan y deben imitarlas. Casos de laboriosidad como los de Loreto y Chicote no son fácilmente superados. El trabajo en todos los órdenes de la vida tiene ahora una recompensa con la medalla que la acredita. También debe llegar a la escena, a la vida del arte teatral, esa recompensa y estímulo, para consagrar las vidas laboriosas. (*La Nación*, 19-10-1929)

Ni la fuerza de los maestros, que sumaron a las peticiones logró el homenaje gubernamental. La decepción debió ser grande para los cómicos, aunque más tarde serían recompensados por el poder popular, el del Ayuntamiento.

Loreto seguía con la salud cada vez más precaria. Ya hemos dicho anteriormente que, desde sus comienzos, le exigían grandes esfuerzos en las comedias, con muchos personajes como en el ejemplo reseñado de *Un punto filipino*. A las paradas temporada obligadas por la enfermedades se unía la edad. Pero fue en el año 1933 (con sesenta y ocho años) cuando definitivamente empezó su declive físico. La temporada 1932-1933 la habían iniciado en el Cómico, como se cita en otro capítulo, pero se había cortado por enfermedad de la actriz. Reapareció en febrero de 1933 en el Cervantes. Cuando llevaban dos meses allí, Loreto volvió a enfermar, ausentándose de la escena varios días y siendo sustituida en las funciones para no cortar la temporada. Aunque las reseñas sobre la enferma restaron importancia a las dolencias, la compañía acabó disolviéndose el 9 de abril ante la necesidad de un repo-

so más prolongado de la actriz. Por primera vez en su ya larga carrera permaneció alejada de la escena durante casi cinco meses. La reaparición se produjo –¡cómo no!– en el Cómico el 9 de septiembre con un programa de piezas cortas que incluyó un apropósito titulado *Herida de muerte* en el que Loreto y Chicote presentaban a las nuevas figuras de la compañía: Milagros Leal y Salvador Soler Marí. A pesar del tiempo que llevaban en los escenarios, la vuelta de Loreto fue saludada como un acontecimiento y para *La Voz* como un vestigio del pasado:

> Una de las pocas cosas que el siglo actual conserva de su precedente es la formación escénica de Loreto y Chicote. Madrid, que tanto ha evolucionado en sus costumbres, sigue fiel a su tradición esperando el mes de septiembre para reanudar sus relaciones con esta pareja de artistas. Es que a través de todas las transformaciones de la vida, una cosa sólo permanece inmutable para este buen pueblo madrileño: sus afectos. Loreto y Chicote son su debilidad; el día que le falten ya pueden escribir con toda verdad los cronistas madrileños que la villa del oso ha perdido totalmente su fisonomía. (De Ciudad, 1933)

Chicote, empresario previsor, ya anunció una temporada corta para asegurar la total recuperación de la estrella. Pero esa enfermedad fue el principio del fin de Loreto. A los achaques de una edad ya avanzada se unió el drama de la Guerra Civil, con las penosas condiciones de vida que tuvieron que soportar quienes se quedaron en Madrid, como la pareja artística. Terminada la misma volvieron a reabrir el Cómico con una cartelera teatral limitada. Hasta el momento de la muerte de Loreto, la pareja siguió estrenando algunas comedias escritas para ellos, sobre todo por Ramos Martín. Las carencias energéticas del país obligaban a hacer solo dos funciones diarias.

Sus novedades ya no llamaban la atención de antaño ni ocupaban el mismo espacio en las páginas teatrales. Loreto y Chicote fueron en los dos primeros años de la década de los cuarenta dos reliquias del pasado. Recurrieron al viejo repertorio y hasta repusieron *Alma de Dios,* que habían estrenado treinta y cinco años antes. Habría que ver el resultado de aquella reposición por dos ancianos actores. Durante el año 1942 solamente actuaron en Madrid a partir del mes de septiembre, cuando iniciaron la que sería su última temporada. Don Jacinto Benavente les dio la comedia *El demonio del teatro*, que se sería su penúltimo estreno. Apenas aguantó quince días en cartel. El último sería *Doña Paloma*, de Enrique Paradas, estrenada en diciembre de 1942.

El año 1943 Loreto estaba cerca de los ochenta años. Llevaba cincuenta y siete sobre los escenarios. El cuerpo le dijo ¡basta! en la ciudad de Sevilla, cuando se encontraba haciendo temporada en el Gran Teatro Cervantes, el último escenario que pisó. Ya estaba entonces muy afectada por un cáncer de estómago.

El domingo 24 de enero habían terminado la temporada madrileña representando a las cuatro de la tarde *El pilluelo de Paris* y, tarde y noche, *El valiente capitán*. La primera, de Mariano de Larra, se había estrenado en el siglo XIX y figuró siempre en el repertorio de la actriz, y la segunda en 1916. La empresa no debía tener ya escritores que se los disputaran y los protagonistas recurrían al repertorio de tres décadas anteriores. Madrid, cuatro años después de terminada la guerra, no era una ciudad alegre y amable. Por eso las temporadas teatrales duraban poco. Normalmente las grandes compañías solían aguantar, como mínimo, hasta el parón de la Semana Santa. Loreto y Chicote debieron pensar que harían más negocio recorriendo algunas de las grandes capitales españolas. A principio de marzo se presentaron en el teatro Bretón de Salamanca. Su teatro Cómico fue ocupado entonces por la

compañía de María Arias y Luis Sánchez Torrecilla. Pasaron más tarde al teatro Avenida de Burgos y al Principal de Vitoria. Demasiado ajetreo para una anciana que ya había dado muestras de debilidad.

El 15 de mayo la prensa sevillana se hacía eco del debut de la compañía Chicote-Prado, ausente desde hacía años de la ciudad. Se anunció una brevísima temporada de nueve días. Para la reaparición en la capital andaluza eligieron *La sobrina del cura*, de Carlos Arniches, una función que habían estrenado en diciembre ¡de 1914! Está claro que nunca quisieron salirse de su repertorio, tal vez porque su público tampoco quería verlos en otras cosas. La que iba a ser corta temporada se quedó en mínima. El día del debut, mientras se representaba esa comedia, Loreto no pudo más y se desmayó en plena función. Los sevillanos se quedaron sobrecogidos, trocando las carcajadas por una mueca de incredulidad y dolor. Enrique Chicote salió al palco escénico y anunció la suspensión de la representación ante la imposibilidad de que la actriz se recuperara. Ofreció reembolsar el importe de las localidades en la contaduría: nadie reclamó la devolución. Los espectadores que abarrotaban el Gran Teatro se pusieron en pie y tributaron una estruendosa ovación a los actores. Después lo abandonaron en silencio. La prensa al día siguiente hizo votos por la pronta recuperación de Loreto. Pareció que el milagro iba a producirse y el 22 de mayo se anunció la reaparición con *La casa de Quirós* y *Mañanita de San Juan*. Nada más aparecer en escena Loreto el público volvió a aclamarla, como al final de la representación, cuando ella dirigió unas palabras para agradecer las atenciones de los sevillanos. *Mañanita de San Juan* fue su última salida a escena. El 1 de junio, como despedida y homenaje, la Asociación de la Prensa sevillana organizó un gran festival en el que se interpretaron escenas de *El genio alegre, Los meritorios* y *Mis abuelos son*

dos niños. Loreto y Chicote hicieron un apropósito que titularon *Un diálogo circunstancial*. Leemos en la prensa del día siguiente:

> Sevilla despidió a ambos actores con las pruebas irrefutables de su afecto y cariño hacia quienes mantuvieron siempre en alto el prestigio de la escena española. (*ABC Sevilla*, 2-6-1943)

En *Mis abuelos son dos niños* Loreto, de casi ochenta años, interpretaba a una niña de quince con la absoluta complicidad del público, hasta el extremo de que un espectador, en medio de la representación gritó: *¡Viva la niña!* Su físico menudo, su rostro risueño, convertido con el paso del tiempo en una máscara de afeites y tintes, contribuían a admitir la convención de interpretar jovencitas en la vejez. Celosa de su imagen popular, Loreto dispuso que si se velaba su cadáver, se le cubriera el rostro con un velo blanco. No quería que sus compañeros, sus amigos, sus admiradores, la vieran con la máscara de la muerte sino que la recordaran como la habían visto en la escena. Algo similar ocurriría con Lina Morgan. Cuando se hizo pública su hospitalización, en agosto de 2013, desapareció de la vida pública. Salvo el personal médico, nadie volvió a verla en los dos años que transcurrieron hasta su muerte.

Seguramente muchos admiradores andaluces sintieron que no volverían a verlos. La pareja emprendió viaje de regreso a Madrid. Instalada en su casa de la calle Mayor intentó reponerse para seguir gira veraniega. No fue posible. La madrugada del 25 de junio sufrió un colapso que le provocó la muerte. A su lado se encontraba su eterno compañero, Enrique Chicote, y la actriz Milagros Leal que sentía hacia ella un enorme cariño, fruto de las temporadas que habían compartido cuando empezaba su carrera.

Una nota esperpéntica. El diario *ABC* de Sevilla publicó el 26 de junio una amplia reseña sobre las reacciones de público y compañeros. En ella leemos:

> Casi todos los artistas de los teatros de Madrid acudieron a la casa mortuoria, siendo uno de los primeros en llegar el esclarecido autor de Los intereses creados, que había escrito expresamente para ella su obra El demonio del teatro, que fue estrenada en el Cómico. (*ABC Sevilla*, 2-6-1943)

El nombre de Jacinto Benavente seguía proscrito en algunos medios de comunicación tras el final de la Guerra Civil por sus supuestas simpatías hacia la República. Se le citaba siempre como el autor de *La malquerida* o de *Los intereses creados*. Y eso que era todo un Premio Nobel... Ya en las críticas del estreno de *El demonio del teatro*, el 27 de octubre de 1942, el nombre del autor no apareció por ninguna parte, ni el real ni el de sus obras. A don Jacinto se atribuye una frase en la que afirmaba que todos los autores deberían pagar dinero a la pareja porque su presencia en la escena era garantía de suculentos cobros por derechos.

El entierro fue multitudinario y emocionante. El cortejo fúnebre partió del número 88 de la calle Mayor presidido por el alcalde de Madrid, Alberto Alcocer. Los actores de la compañía trasladaron el féretro a hombros hasta el vecino teatro Cómico, a poco menos de un kilómetro de distancia. Al llegar allí se desarrolló el homenaje de cómicos y público ante la fachada de la que colgaban crespones de luto. La orquesta del teatro interpretó –no podía ser otro– el tema de los vagabundos de *Alma de Dios*. Actores, actrices y vecinos de la calle Maestro Victoria volcaron pétalos de flores sobre el féretro. Desde allí, ya en coche, se llevó el cadáver al cementerio sacramental de Santa María. Fue tal la multitud que no quiso

perderse el último adiós que solo en cruzar el cortejo la Puerta el Sol se tardó media hora. Es momento de recordar lo que sobre ella escribieron los hermanos Álvarez Quintero:

> La escena está sin luz y sin aroma,
> óyese dentro confusión y gresca
> y tras de risa bulliciosa y fresca
> alegre cara de Loreto asoma.
> Ya todo es gracia, travesura y broma,
> ya domina la musa picaresca,
> la sal castiza, la intención chulesca,
> flores de Lavapiés y la Paloma.
> Loreto ríe, llora, canta y grita,
> su móvil rostro ni aun callando, calla,
> su vivo cuerpo sin cesar agita,
> y el pueblo, a quien subyuga y avasalla
> con su picante excitación, se excita
> y en loco aplauso arrebatado estalla. (Álvarez Quintero, 1955)

Los homenajes a la actriz se sucedieron por toda España. La corporación municipal de Madrid, en sesión del 1 de julio, expresó la condolencia por el fallecimiento de su vecina. Algunos periódicos quisieron poner en marcha una suscripción popular para erigir un mausoleo. Como puede suponerse en el Gran Teatro Cervantes de Sevilla, el último que pisó, también se le rindió un sencillo homenaje al día siguiente de su muerte. El actor Mariano Ozores (padre) pidió un minuto de silencio en su memoria antes de comenzar la representación de *¡Es mi hombre!*

Todos los periódicos dedicaron amplios reportajes y necrológicas a la desaparición:

> Muere con Loreto, como la llamaba el público, su público, que era toda España, no solamente una gran artista, sino la

> representante de una modalidad de teatro que se manifestaba a través lo que en ella había de personalismo, de genuino y de inimitable. Era representante de lo que pudiéramos llamar verismo universal. (*Diario YA*, 26-6-1943)

> La muerte de Loreto producirá en toda España hondo pesar, pero Madrid, su pueblo, llorará la pérdida de su actriz más famosa con fervoroso sentimiento y lágrimas que tendrán tanto de cariño como de admiración Todo merecidísimo, pues artistas como Loreto ni se improvisan ni siquiera nos brinda el teatro una de ellas cada, generación. (*La Vanguardia*, 26-6-1943)

Madrid ya había reconocido la popularidad de la pareja el año 1936 al dedicarles una pequeña calle en las proximidades de la Gran Vía. La decisión tardó en tomarse. Ya en septiembre de 1933 el diario *El Liberal* lanzó la iniciativa de dedicar una calle a los actores. En el Ayuntamiento se abrió expediente para satisfacer la iniciativa estudiando, incluso, dedicarles una calle a cada uno de los artistas. Un primer informe de 1934 propuso que estas calles fueran de la colonia de El Viso. El Ayuntamiento adoptó finalmente el acuerdo de rendir el homenaje a esta pareja el 9 de agosto de 1935, pero no fue hasta el 18 de enero de ese año 1936 cuando el alcalde Sergio Álvarez de Villamil descubrió la placa que renombraba la Travesía de la Ballesta (también llamada anteriormente de San José y de La Lealtad). Estas fueron las palabras que pronunció el regidor:

> Madrileños: Nunca estuvieron tan unidos los deseos del Ayuntamiento con el del pueblo de Madrid como en estos momentos, en que se rinde un homenaje a dos artistas geniales de la escena española. Loreto Prado y Enrique Chicote sintetizan una época del teatro popular madrileño y han logrado

> encarnar personajes del pueblo con admirable facilidad y arte. El pueblo de Madrid rinde hoy un homenaje de justicia al dedicar una de sus calles a estos hijos predilectos, cuya principal condición es la de la humildad. Madrileños: ¡Viva Madrid! ¡Vivan Loreto y Chicote!

Durante el acto llovió abundantemente, lo que no impidió que muchos madrileños se acercaran a rendir homenaje a sus vecinos. Algún invitado comentó a Loreto que todos, salvo el cielo,

Rótulo cerámico de la calle de Loreto Prado y Enrique Chicote en Madrid.

se habían sumado al homenaje a lo que la actriz, con el humor de siempre, replicó:

> ¿Quién le ha dicho a usted eso? Lo que ocurre es que Dios está contentísimo y ha pensado: "Esto hay que mojarlo". ¡Y ya lo ve usted!...

Retirada la bandera de España que tapaba la cerámica Loreto solicitó una banqueta. Se subió a ella y espetó a los congregados:

> ¡Que conste que la he pedido para subirme y veros las caras a todos!

El homenaje se prolongó con un gran festival en el teatro Cómico en el que intervinieron la mayoría de las figuras que actuaban en Madrid: Emilio Thuillier, María Palou, Tina de Jarque, Irene López Heredia, Ricardo Calvo, Mariano Asquerino... Federico García Sanchiz y Eduardo Marquina leyeron sendos panegíricos hacia los homenajeados.

La placa con el nuevo nombre fue realizada por la empresa vallecana Cerámica Madrileña y presenta una imagen de la Corrala de Tribulete, como representación del casticismo que derrocharon en escena los actores. Popularmente la calle es conocida desde entonces como de Loreto y Chicote. La encarnación de personajes populares madrileños fue prolijamente glosada por Zeda (Francisco Fernández Villegas) con ocasión de la función de beneficio celebrada el año 1908:

> Catorce temporadas lleva Loreto Prado haciendo, con su gracia inagotable, las delicias del pueblo de Madrid. Lejos de cansarse el público, tan inconstante y voluble como todo el mundo sabe, cada año y cada día que pasa siente más sus simpatías

> por la popular artista. Madrid la mira como algo muy suyo: como la encarnación del donaire y picaresca malicia de la gente madrileña. Al verla menuda, sonriente, siempre graciosa, sin incurrir nunca en lo chocarrero, retratando, con su gesto y sus movimientos, las figuras y tipos de la más baja clase social, pero retratándolos como hacen los verdaderos artistas, en lo que tienen de cómico y no en las groserías y brutalidades, se piensa en Lavapiés y en las Vistillas, en las antiguas manolas y en los chulos modernos, en Goya y en D. Ramón de la Cruz, en la tonadilla clásica y en la castiza seguidilla. Loreto es una gran artista madrileña. Ella ha sido y es sucesivamente la muchachuela desarrapada que vende flores en la Puerta del Sol; la vendedora de periódicos, que con un veinticinco de Corres[1] en la mano recorre las calles de Madrid; la vieja que, a medios pelos, comercia con churros y aguardiente; la trapera que escarba con su gancho en los montones de basura; el colillero que recoge puntas de cigarro; el torerillo que luce sus gallardías en la plaza de Tetuán; el organillero... el golfo, en una palabra, que es a Madrid lo que Gavroche a París, producto indígena, procaz y simpático, tan dispuesto para una picardía como para una buena acción, hambriento y alegre, heredero en línea recta de los Lázaros, Rinconetes y Cortadillos de nuestras novelas picarescas. (Zeda, 1908)

Debemos aclarar que el monumento que vemos hoy es una reproducción del original, que se retiró por el deterioro que estaba sufriendo. Esta estatua tiene otra anécdota: fue el último monumento que esculpió Mariano Benlliure para las calles de Madrid. Es también uno de los pocos monumentos madrileños que no han sido trasladados de su emplazamiento original.

---

[1] *La Correspondencia de España* fue un periódico vespertino publicado en Madrid, fundado en 1859 por Manuel María de Santa Ana y desaparecido en 1925.

Enrique Chicote le sobrevivió durante casi quince años alejado de los escenarios. Solamente en 1947 actuó en un gran homenaje que se le tributó en el teatro Cómico al cumplirse sesenta años de su debut en la escena. En el estreno de un apropósito para la celebración participaron María Lacalle, que estaba también retirada de la escena, y Carmen Solís.

Caricatura publicada por el semanario *Buen Humor* el 22 de enero de 1922 ante el estreno de *¡Que te crees tú eso!*

Los últimos años de la pareja no fueron fáciles. La guerra se llevó lo beneficios de cincuenta años de trabajo sin descanso. Tuvieron que seguir sobre los escenarios hasta la muerte de Loreto. Chicote fue nombrado profesor de declamación en el Real Conservatorio, puesto del que se jubiló en 1946. Cuando escribió su libro de recuerdos *Cuando Fernando VII usaba paletó* (1952) se confesaba viejo y pobre. En el epílogo desliza un comentario que indica su precaria situación económica. Afirma que la dentadura se la había regalado un amigo dentista: "*me ha convidado a los dientes*...". Al caer en la enfermedad que acabaría llevándole a la muerte, la corporación madrileña acordó proporcionarle ayuda. No se especificaba de qué tipo, seguramente por salvaguardar su dignidad, pero es de suponer que fuera económica.

A final del año 1957 don Enrique cayó gravemente enfermo. Durante casi un año sufrió una degeneración progresiva de su salud culminada con una caída en su domicilio por la que tuvo que ser intervenido quirúrgicamente. Contó Alfredo Marqueríe que lo visitó en su casa en el mes de septiembre de 1958 y lo encontró rodeado de libros, recortes y fotografías con los que preparaba sus memorias. Al señalarle el desorden de la estancia, don Enrique le aseguró que esa misma tarde se ponía a ordenar *"no sea que me muera mañana"*.

Y se murió al día siguiente, el 28 de septiembre de 1958. Tenía 88 años y estaba retirado desde la muerte de Loreto. A pesar de todo, el pueblo madrileño no lo había olvidado y su entierro fue otra gran manifestación de duelo. Su fallecimiento sirvió para descubrir que el actor había contraído matrimonio, así consta en el certificado de defunción, con Carmen López Solís, una de las actrices de su compañía con la que había estado trabajando desde 1924. Unos días después del óbito la viuda publicó en la prensa local una nota de agradecimiento por las condolencias recibidas. Carmen había forma-

do, dentro de la compañía, una pareja habitual con Melgares, el sobrino de Loreto. Ambos se encargaban de los números bailables. Actuó junto a Loreto y Chicote hasta el último momento. No he encontrado referencias de actuaciones posteriores con otras compañías ni dato biográfico alguno. ¿Fue un matrimonio por pena, para que Chicote no pasara solo sus últimos años? Está claro que tenían los tres una relación amistosa más allá de lo profesional.

Monumento a Loreto Prado, de Mariano Benlliure, en la plaza de Chamberí de Madrid.

Dijeron de ella...

Loreto Prado, según mis noticias, es una actriz de esas que no han pisado el Conservatorio, una actriz por derecho propio –estoy por decir que por derecho divino– digna de figurar en teatros de más fuste que el Romea. No hay en ella ni la afectación, ni el amaneramiento de las comediantas «por educación». Loreto Prado tiene un gran instinto teatral; ha nacido actriz. No hay tampoco en su garganta «un nido de ruiseñores», como en la garganta de la Prado; su voz es, quizá algo gruesa, pero hay en ella una gracia extraña. Es la suya la voz de un ángel que estuviese algo ronco. Pero en cambio, ¡qué modo más picaresco de decir, de dar intención a la frase, de subrayar las palabras, de dar relieve y colorido al diálogo! A Loreto Prado puede considerársela ya, según mi humilde opinión, como a una notabilísima artista. Y eso que está en el comienzo de su carrera, y tienen aún, delante de sus ojos, mucho camino que recorrer. Es un pájaro que apenas todavía ha tendido el vuelo.
Miguel Sawa. 1893.

No sé qué imperio tienes
sobre la escena
que tu sola figura
todo lo llena,
y te agigantas
y no veo más que esclavos
siempre a tus plantas.

Si sonríes, sonríen
los que te miran;
si suspiras con pena,
todos suspiran.
¡Está sujeto el público
al capricho de la Loreto!
José Jackson Veyán. 1899. (*)

De Loreto Prado, no puede ya decirse nada laudatorio; se han agotado los adjetivos, y sería preciso para alabar su deliciosa labor, inventar palabras encomiásticas. Lo hace todo y todo lo hace bien; luchando con el terrible inconveniente de que los autores escriben solo para ella, y al personaje que encarna confían el éxito de sus obras; no es monótona; lo trágico, lo cómico, todo lo domina. Influye tanto en el público su movible, inteligente fisonomía, que hace reír y llorar a su gusto y los chistes más verdes, al pasar por su boca, se soportan; cuando quiere ser ingenua, infantil, entusiasma.
El País. 1903. (*)

Su cuerpo flexible se presta a todos trajes; su voz es órgano de todas las emociones, y en sus ojos hay luces para expresar todos los afectos del alma. No hay ademán ni gesto suyo que no sea adecuado a la situación que interpreta, y trabaja en la escena con toda su alma de artista, que nació para representar, como para cantar la alondra. Y une a sus brillantes cualidades el don de la simpatía. Se la ve representar, y se la admira; se la trata, y se la quiere, y tiene público suyo propio en todas las esferas sociales.
Heraldo de Madrid. 1904. (*)

Llegó a tener Loreto su adjetivo estereotipado, como suele ocurrirles a las notabilidades. Así como Emilia Pardo Bazán era la

eximia escritora, Loreto era la *genial.* Lo que ha tenido y sin duda conserva de genial, es la intuición artística en la formación de los tipos: pero sus grandes cualidades artísticas no son los relámpagos y creaciones del genio, sino un talento muy claro y equilibrado, un don de observación extraordinario y una soltura escénica no superada, dotes unidas a otra que vale tanto como ellas: una gracia, simpatía o ángel, singulares y personalísimos, que hace al público ponerse de parte de Loreto desde el primer momento.
Eduardo Gómez Baquero (Andrenio). 1924. (*)

Loreto Prado, musa manola,
la comedianta más española,
la que levanta como una ola
las marejadas del corazón
con su arte lleno de hechicería,
cuando desatan su fantasía
los cascabeles de la alegría
y los bordones de la emoción.
Emilio Carrere. 1926. (*)

En un momento de transición en que mueren y se apagan, descaecen y se marchitan los valores antiguos, las fórmulas viejas, usted ha sabido -mágica prodigiosa- ser en sí misma, por sí misma y para sí misma la Transición. En usted se ha cerrado un ciclo y ha empezado otro. Fluencia viva y fecunda, su arte ha enlazado dos épocas, siempre vivaz y pimpante. Una vida se une a la otra, y lo que fue fragancia, brío y acierto en lo «castizo», es acierto, brío y fragancia en lo «nuevo». El molde antiguo ha sabido adaptarse a la esencia nueva, con tal arte, con tanta penetración, con tanto rigor, que lo ha definido.
Rafael Marquina. 1927.

Cultivadora de un público ingenuo, que no deja nada oculto detrás de su epidermis, ha buscado siempre el aplauso por el camino más recto, manifestándose multiforme, sabiendo dar a cada emoción su matiz y a cada frase cómica una modalidad en consonancia con el instante a representar. Y la concurrencia, que acude al teatro donde la artista actúa, sabe emocionarse y reír cuando la actriz, con su gesto o con su frase, así se lo ordena, que no otra cosa es para ella el arte sostenido durante tanto tiempo ante el mismo público y en la misma escena.

Luis Benavente. 1929. (*)

Repertorio de Loreto Prado

Realizar un catálogo exhaustivo de las obras que estrenaron Loreto y Chicote es una labor que se antoja casi imposible. Las únicas fuentes para recabar esta información son las gacetillas, críticas y carteleras de los periódicos durante los años en que estuvieron activos. Muchas veces se confunden los estrenos con las reposiciones de obras que habían interpretado otros actores pero que Loreto y Chicote acabaron incorporando a su repertorio. En las páginas que siguen se recogen más de 500 títulos con los autores y la fecha de estreno, según la prensa, corroborada en consultas a los libretos que se guardan en distintos centros de documentación. Esta cantidad está comprobada, aunque tengo la seguridad de que habría más obras en su repertorio, pero no he encontrado datos. En los primeros años que se reseñan aparecen algunos títulos sin su autor. No debe extrañar. Entonces, al anunciarse un estreno, no se decía quién era el autor. Si tenía éxito, se desvelaba el nombre al final de la función. Si era un fracaso, el dramaturgo quedaba para siempre en el anonimato. Recojo en lista distinta, algunas de las obras que interpretaron los actores pero que no fueron estrenadas por ellos. En las obras con música, el primer apellido que se cita es el del compositor. El año que figura es el primero en el que tengo noticia de que las interpretaran, no de su estreno absoluto.

Obras estrenadas

El oro de la reacción, de Fernández Caballero y Flores (28-7-1886)
Cádiz, de Chueca, Valverde y De Burgos (20-11-1886)
Colegio de señoritas, de Brull y Olona (21-6-1889)
La iluminada, de Arnedo y Merino (7-9-1889)
La cruz blanca, de Brull, Perrín y Palacios (31-1-1893)
¡Viva mi niña!, de Rubio y Jackson Cortés (7-2-1893)
Los licenciados, de Chalons, Álvarez, Fernández y Ruiloa (2-9-1893)
El señor Luis el tumbón, de Barbieri y De La Vega (9-2-1893)
Los juicios del día, de Arnedo y Merino (16-9-1893)
Los cuentos del año, de Chalons, Álvarez y López Marín (30-9-1893)
¡Alto! ¿Quién...vive?, de Rubio y Navarro (17-11-1893)
Crispulín, de Chalons, Álvarez y López Marín (29-11-1893)
Guayabita, de Rubio, Álvarez y Navarro (22-12-1893)
La venida de Jesús o la estrella con rabo, de Chalons, Álvarez y Merino (23-12-1893)
La codicia rompe el saco, de San José y Navarro Gonzalvo (1-2-1894)
La de capolín o la codicia rompe el saco, de Arnedo y Merino (17-2-1894) (Parodia de *La de san Quintín*)
Un punto filipino, de Fernández Caballero y Jackson Veyán (6-3-1894)
Los africanistas, de Fernández Caballero, Hermoso, Merino y López Marín (5-4-1894) (Parodia de *El dúo de la africana*)
Enaguas y pantalones, de Rubio y Jackson (6-4-1894)
Siluetas madrileñas, de Chalons, Álvarez, Fernández de la Puente y Olenza (14-9-1894)
De P.P. y W., de Rubio y Felipe Pérez (12-10-1894)
La Menegilda, de San José, Larra y Gulión (21-12-1894)
Estoy comprometida, de Dionisio Las Heras (25-1-1895)
Mujer y ruina, de Chapí y Pérez (8-2-1895)
Mancha que limpia... y da esplendor, de Merino (12-3-1895)
La boda de los muñecos, de Brull y López Marín (21-3-1895)
Gustos que merecen palos, de Rubio y Jackson Veyán (27-3-1895)
Loreto, de Diego Jiménez Prieto (27-3-1895)

El género chico, de San José, Limendoux y Navarro Gonzalvo (3-5-1895)
¡Ande el movimiento!, de Chalons, Álvarez, Fernández de la Puente y Alenza (16-5-1895)
Loreto Frégoli, de Chalons, Álvarez, Fernández de la Puente y Alenza (27-5-1895)
El estudiante endiablado, de Vidal, Llimona y Ginard de la Rosa (30-9-1895)
Don Mateo Tenorio, de Ángel de la Guardia (25-10-1895)
Las piezas de convicción, de Vidal, San José y Jiménez Prieto (21-10-1895)
La casa de la tiple, de Calleja, Limendoux y Rojas (6-11-1895)
¡Vaya usted con Dios, amigo!, de San José y Navarro Gonzalvo (13-12-1895)
El coche número 13, de San José, Limendoux, Rojas y Campano (21-12-1895)
La sucursal del infierno, de Santiagosa, Montesinos y Banquel (29-1-1896)
La casa de las comadres, de Valverde, Estellés, García Álvarez y Paso (5-3-1896)
Madrid cómico, de Brull, Álvarez, Limendoux y López Marín (20-4-1896)
Los conquistadores, de Molina y García Plaza (2-5-1896)
El 15 de mayo, de Calleja, Arnedo y De Frutos (13-5-1896)
Y de la niña ¿qué?, de Valverde y Navarro Gonzalvo (20-10-1896)
Gedeón, de Calleja, Soriano y Falcato (31-10-1896)
De pillo a pillo, de Zavala y Cantó (12-11-1896)
La tonta de capirote, de Valverde y Jackson Veyán (18-11-1896)
La invasión de los bárbaros, de Torregrosa y Larra (28-11-1896)
¡Narices!, de Félix Limendoux (12-12-1896)
Vis a vis, de Espinosa, Vela y Lasheras (18-12-1896)
La cena de Nochebuena, de Calleja y Caamaño (24-12-1896)
La nieta de don Quijote, de Santonja, Jiménez y Montesinos (28-12-1896)
Gente alegre, de Moreno Ballesteros, Villegas y Casero (18-2-1897)

Las guerrillas, de Fano y Cervino (1897)
La lugareña, de Arnedo y López Marín (7-1897)
La florera sevillana, de Rubio, Estellés y Jackson Veyán (18-6-1898)
El barbero de mi calle, de Vidal, Llimona y Campano (21-6-1898)
Las campesinas, de Valverde y Villegas (25-6-1898)
Las aguas buenas, de Lope y Navarro (6-7-1898)
Leganés 15, 3t, de Hermoso, Chalons y Pérez (14-1898)
La chiquita de Nájera, de Valverde y Jackson Veyán (27-7-1898)
Las de Farandul, de Lleó y López Marín (10-8-1898)
Un chico en grande, de Enrique Chicote (19-8-1898)
El borrón de tinta, de Alfonso Alfaro (20-8-1898)
La estatua de don Gonzalo, de Valverde, Granés y García (29-8-1898)
La nieta de su abuelo, de Rubio y Caamaño (27-10-1898)
El pillo de playa, de Hermoso, Jiménez Prieto y Montesinos (10-11-1898)
El gran Dux, de Baralta y Arqués (23-11-1898)
Niña rosa, de Rubio, Estellés y Jackson Veyán (16-12-1898)
¡A mí reventadores!, de Rubio, Chicote y Fanosa (28-12-1898)
Bettina, de Valverde, Perrín y Palacios (14-1-1899)
La Mari Juana, de Valverde y Jackson Veyán (24-2-1899)
De la piel del diablo, de Catalá y Vallejo (15-3-1899)
La feria de Sevilla, de Rubio y Merino (1-5-1899)
Las melenas (4-5-1899)
El aria de las joyas (4-5-1899)
La preciosilla, de Vives y Jiménez (25-4-1899)
La zarzuela nueva (14-10-1899)
Venus-Salón, de Lleó, Calleja, Limendoux y López Marín (24-10-1899)
Curro López, de Jackson Veyán (14-11-1899)
Los hijos de Madrid, de Cereceda y Larra (24-11-1899)
La Marusiña, de Lapuerta y Caamaño (11-12-1899)
La menina o el timo del portugués, de Álvarez de Toledo y Larra (16-12-1899)
La chirimoya o la reina sanguinaria, de Calleja, Lleó y Larra (28-12-1899)
Los sobrinitos, de Viniegra, Lope, Falcato y Soriano (13-1-1900)

Los amarillos, Saco del Valle, Flores García y Abati (1-2-1900)
El turno de los partidos, de Rubio, Larra y Gullón (5-1-1900)
Tiempo revuelto, de Calleja, Barrera y Caamaño (10-1-1900)
Despedida cruel, de Jacinto Benavente (30-1-1900)
¡Aprieta constipado!, o el catarro nacional, de Rojas (24-2-1900)
El cuerno de oro, de Mateos, Merino y Navarro (9-3-1900)
La señora capitana, de Valverde, Barrera y Jackson Veyán (21-3-1900)
La huérfana, de Chalons y Pérez Capo (31-3-1900)
El velorio, de Mateos y Luna (14-4-1900)
Ligerita de cascos, de Torregrosa y Sinesio Delgado (24-4-1900)
La pajarita, de Rubio y Flores García (19-5-1900)
Repertorio moderno, de Emilio Dugi (15-6-1900)
Fedorina, de Francisco Villegas (21-6-1900)
Achares, de Brull, Casero y Larrubiera (27-9-1900)
La celosa, Brull, Casado y Larrubiera (28-9-1900)
Mis dos maridos, de Santa María, Santonja, Cocat y Criado (15-10-1900)
La incógnita, de Brull y Flores García (20-10-1900)
Don Gonzalo de Ulloa, de Rubio, Perrín y Palacios (26-10-1900)
Las violetas, Varela y Cadenas (8-11-1900)
Gimnasio modelo, de Cereceda y Larra (10-11-1900)
El rey de los aires, de Caballero, De Larra y Hermoso (17-11-1900)
La osa mayor, de Chalons y Caamaño (25-11-1900)
El sustituto, de Jiménez y Flores García (6-12-1900)
La dinamita, de Cereceda y Granés (15-12-1900)
La barcarola, de Nieto y Gullón (9-1-1901)
El juicio oral, de Rubio, Perrín y Palacios (26-1-1901)
La tía Cirila, de Nieto y Jackson Veyán (6-2-1901)
El tío de Alcalá, de Montesinos y Arniches (15-4-1901)
Tierra por medio, de Abati y Delgado (23-4-1901)
Prima y quinta, de Cereceda, Roig y Ballester (21-5-1901)
Los monigotes del chico, de Calleja, Barrera y N. Gonzalvo (29-5-1901)
La tremenda, de Valverde, Barrera, López Silva y Jackson Veyán (20-6-1901)

Jilguero chico, de Calleja, Lleó y Luna (7-10-1901)
La perla de Oriente, de Hermoso y Fanosa (31-10-1901)
El debut de la Ramírez, de Valverde, Torregrosa y Merino (11-11-1901)
El chico de la portera, de Rubio y Caamaño (16-11-1901)
Chispita o el barrio de Maravillas, de Torregrosa, Valverde, Jackson Veyán y Francos Rodríguez (14-12-1901)
El código penal, de Barrera y Sierra (24-12-1901)
La trapera, de Caballero, Hermoso y Larra (28-1-1902)
La casta Susana, de Valverde y Echegaray (2-1902)
Lohengrin, de Hermoso, Roig y Jackson Veyán (14-2-1902)
Juan y Manuela, de Arnedo, Lucio y López Marín (15-3-1902)
Los amores de la Inés, de Faya y Dughi (12-4-1902)
Gazpacho andaluz, de Calleja, Lleó y Arniches (30-4-1902)
La revolución social, de Calleja, Lleó, Larra y Gullón (13-5-1902)
Ramito de flores, de Antonio Viérgol (13-5-1902)
Pluma y lápiz, de Valverde (16-10-1902)
El morrongo, de Jiménez, Perrín y Palacio (18-10-1902)
Los granujas, de Valverde, Torregrosa, Arniches y Jackson Veyán (8-11-1902)
Mundo, demonio y carne, de Caballero, Valverde, Larra y Fernández de la Puente (23-12-1902)
La duquesita, de Ventura de la Vega (1903)
El corneta de la partida, de Valverde y Sellés (21-3-1903)
La morenita, de Jiménez, Perrín y Palacios (26-5-1903)
La coleta del maestro, de Cereceda, Blanco, Belmonte y Pellicer (5-6-1903)
El murguista, de Arderius, Abellán y Constante (9-7-1903)
San Juan de Luz (21-8-1903)
El mozo crúo, de Calleja, Lleó y Jiménez Prieto (22-9-1903)
La Camarona, de Jiménez, Perrín y Palacios (7-11-1903)
La inclusera, de Valverde, Caballero y Larra (19-11-1903)
Los chicos de la escuela, de Valverde, Torregrosa, Jackson Veyán y Arniches (22-12-1903)
Los gandules, de Valverde y Echegaray (26-1-1904)

La perla negra, de Torregrosa y Fiacro Iráyzoz (9-2-1904)
La última copla, de Marquina y Jackson Veyán (27-2-1904)
Congreso feminista, de Valverde, Lucio, García Álvarez y Fernández Palomero (21-3-1904)
La cuna, de Chapí y Perrín (5-5-1904)
Sesión pública, de Joaquín Barberá (10-5-1904)
La borracha, de Chueca, Jackson Veyán y López Silva (10-10-1904)
Los zapatos de charol, de Crespo, Jackson Veyán y Paradas (31-10-1904)
La polka de los pájaros, de Chapí, Ibarrola y Monasterio (20-11-1904)
¡Para mí que nieva!, de Joaquín Dicenta (11-12-1904)
Las estrellas, de Serrano, Valverde y Arniches (30-12-1904)
Los tres gorriones, de Valverde y Echegaray (26-1-1905)
La guardabarrera, de Torregrosa y Larra (15-2-1905)
El estuche de monerías, de Valverde y López Marín (6-4-1905)
Fea y con gracia, de Turina y Álvarez Quintero (3-5-1905)
El príncipe ruso, de Vives, Boada y Castro (18-5-1905)
La Marujilla, de Saco, Marquina, Jackson, Cuevas y Sabau (30-5-105)
La peseta enferma, de Chapí y Ponte (8-6-1905)
Defectos íntimos, de Miguel Ramos Carrión (17-6-1905)
Calabazas, de Chapí y Ramos Martín (17-6-1905)
El intruso, de Francos Rodríguez (24-9-1905)
El rey y el aventurero, de (15-10-1905)
Biblioteca popular, de Calleja, Valverde y Larra (20-10-1905)
El amigo del alma, de Jiménez, Vives, Torres y Crouselles (16-11-1905)
¡Angelitos al cielo!, de Chapí y Casañal (5-12-1905)
La borrica, de Torregrosa, Castro y Boada (28-12-1905)
La alegría que pasa, de Morera y Rusiñol (19-1-1906)
Los contrahechos, de Chapí y Viérgol (14-1-1906)
El tesoro de la bruja, de Nieto, Granés, Quiles y Polo (21-2-1906)
El vals de las sombras, de Valverde y Dicenta (8-3-1906)
El recluta, de Valverde, Torregrosa, Jackson Veyán y Capella (23-3-1906)
La ola verde, de Calleja, Valverde, Larra y Torres (2-4-1906)
En corral ajeno, de Luna y López Montenegro (25-4-1906)

El golpe de estado, de Vives, Jiménez, Melantuche y Oria (3-5-1906)
La Pitusa, de Manuel Castro (21-5-1906)
La Machaquita, de Cepeda (29-5-1906)

Loreto y Chicote en *La peseta enferma*, foto publicada por la revista *Nuevo Mundo* el 6 de julio de 1905.

El Galleguito, de Paradas y Jackson Veyán (29-9-1906)
De orden del Rey, de Calleja, Polo y Granés (5-10-1906)
¡Que se va a cerrar!, de Calleja, Torregrosa y Larra (14-10-1906)
La pena negra, de Valverde, Torregrosa y Arniches (30-10-1906)
El gabinete de López, de San José y Miranda (17-11-1906)
La chanteuse, de Valverde, Torregrosa, Labra y Torres (12-12-1906)
La pesadilla, de Chapí, Boado y Castro (22-12-1906)
¡Delirium tremens!, de Valverde, Calleja, Granés y Polo (28-12-1906)
El príncipe real, de Jiménez Prieto y Pérez Olivares (8-1-1907)
El palacio de cristal, de Torregrosa, Jackson Veyán y Capella (21-1-1907)
¡A la piñata o la verdadera machicha!, de Calleja, Hermoso y Fernández Blanco (19-2-1907)
La fiera corrupia, de Ramón López Montenegro (28-2-1907)
La Cañamonera, de Torregrosa, Larra y Montesinos (4-3-1907)
¡Al cine!, de Ramón López Montenegro (22-3-1907)
La edad del hierro, de Hermoso, Arniches, Asensio Mas y García Álvarez (1-4-1907)
El estudiante, de Chueca y López Silva (19-4-1907)
La Mariflores, de Nieto, Perrín y Palacios (1-5-1907)
La brocha gorda, de Calleja, Torregrosa, González Pastor y Capella (24-5-1907)
La antorcha de Himeneo, de Giménez, A. Mas y De Torres (22-6-1907)
La Puerta del Sol, de Chapí, Lucio y Fernández Palomero (5-7-1907)
El pipiolo, de Calleja y Allen-Perkins (9-7-1907)
Los dioses falsos, de Torregrosa y Larra (30-10-1907)
El señorito, de Rafael Calleja (29-11-1907)
Alma de Dios, de Serrano, Arniches y García Álvarez (17-12-1907)
Olé con olé, de Torregrosa, Crespo y Jackson Veyán (20-1-1908)
Ki-Tha y Phon, de Cereceda, Calleja, Capella y Glez. Pastor (14-3-1908)
Hasta la vuelta, de Calleja, García Álvarez y López Monís (24-3-1908)
Los niños de Tetuán, de Calleja, Torregrosa y Ramos Martín (18-04-1908)
El hurón, de Torregrosa, Arniches y García Álvarez (9-5-1908)
Felipe Segundo, de Torregrosa, Arniches y García Álvarez (9-5-1908)

La mascota, de Audran, Durán y Chivet (21-10-1908)
Cuando ellas quieren, de Calleja y Linares Rivas (27-10-1908)

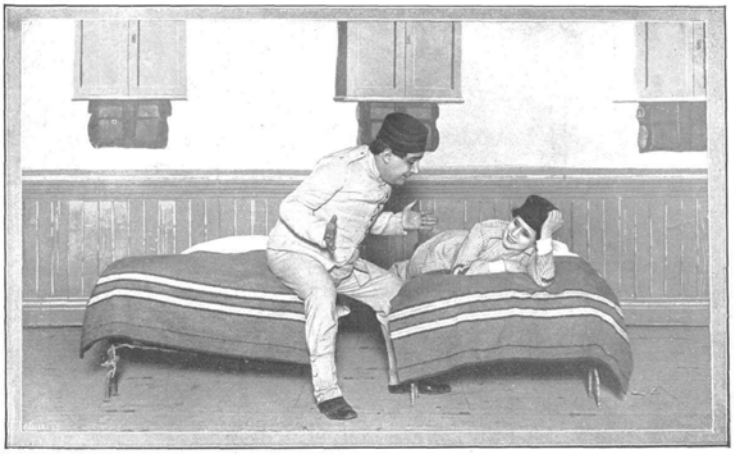
Los ya maduros Chicote y Loreto en *El paleto de Borox*, foto publicada por *Ahora* el 28 de abril de 1935.

Las manos largas, de Enrique López Alarcón (3-12-1908)
La ilustre fregona, de Calleja y Delgado (14-12-1908)
El 40 HP, de Córdoba y Fiacro Yraizoz (12-1-1909)
El rincón de la alegría, de Calleja y Alonso Gómez (26-1-1909)
Pepe el liberal, de Jiménez, Perrín y Palacios (19-2-1909)
La mano, de Calleja, París y Balmes (16-4-1909)
El mantón de la China, de Torregrosa, Lepina y Plañiol (17-3-1909)
Piel de oso, de Bretón, Custodio y Barbadillo (27-3-1909)
La mano, de Calleja y París (16-4-1909)
Las lindas perras, de Calleja, Luna y Moyrón (5-5-1909)
El bello Narciso, Montenegro, González del Castillo y Oliver (19-6-1909)
A la vera der queré, de Álvarez de Castillo y Glez. de la Cruz (10-7-1909)
La viuda mucho más alegre, de Álvarez del Castillo y Pascual Frutos (17-7-1909) (Parodia de *La viuda alegre*)
Ni frío ni calor, de Torregrosa y Larra (15-9-1909)
El diablo con faldas, de Chapí y Sinesio Delgado (3-11-1909)
Perros de presa, de Torregrosa, Paso y Abati (13-12-1909)
La invasión de los bárbaros, de Torregrosa y Larra (27-1-1910)
La moza de mulas, de Torregrosa, Larra y Fdez. de la Puente (25-4-1910)
Eche usted señoras, de Quislant, Badía, Fanosa y González del Castillo (14-5-1910)
El huracán, de Caballero, Rubio y Pina Domínguez (17-11-1910)
Los hijos del aire, de Córdoba y De Castro (21-1-1911)
La chica de Marcelino, de Arniches y García Álvarez (3-2-1911)
Los viajes de Gulliver, de Vives, Jiménez, Paso y Abati (21-2-1911)
Fraile fingido, de Bretón y Luceño (5-5-1911)
Gente menuda, de Valverde, Arniches y García Álvarez (7-5-1911)
El monaguillo de las Descalzas, de Quislant, Badía y Larra (9-10-1911)
Los juglares, de Jiménez, Asensio Mas y Fernández Shaw (13-12-1911)
El refajo amarillo, de Torregrosa, Fernández Caballero y Larra (30-1-1912)
Los espadachines, de Quislant, Loma y González del Castillo (2-2-1912)
Arsenio Lupin, ladrón de guante blanco, de Gabaldón y Gutiérrez (19-4-1912)

La viuda del barberillo, de Calleja y Larra (28-4-1912)
A gusto de todos, de Fernando Díaz Cobeña (10-5-1912)
La viva de genio, de López Montenegro, Mihura y González del Toro (4-6-1912)

Portada de la revista *Nuevo Mundo* con foto de *El palacio de cristal*, publicada el 31 de enero de 1907.

La reina del Albaicín, de Calleja, Larra, Del Castillo y Jover (13-7-1912)
El machacante, de Quislant, Badía, Moyrón y Hernández (24-9-1912)
La Mary Tornes, de Quislant, Rivas, Torres del Álamo y Asensio (18-10-1912)
Lances de amo y criado, de Calleja y Luceño (7-11-1912)
El diablo en coche, de Calleja, Torregrosa, Larra y Fernán-González (22-11-1912)
Los hombres que son hombres, (10-12-1912)
El amigo de la pipa, de Jackson Veyán y Fernán-González (28-12-1912)
Los cuatro gatos, de Lapuerta, Luna, Nieto y Estremera (12-1-1913)
La volatinera, de Joaquín López Barbadillo (29-1-1913)
La misa del gallo, de López Torregrosa, Larra y Asensio Mas (15-2-1913)
Los apaches de París, de Valverde, Foglietti y Ventura de la Vega (4-3-1913)
La Pirula, de Calleja y Melantuche (30-3-1913)
El bueno de Guzmán, de Alonso, García Álvarez y Asensio Mas (7-5-1913)
La última película, de Valverde, Torregrosa y Larra (20-5-1913)
El ama seca, de Calleja y Ramos Martín (5-7-1913)



Escena de *El machacante* publicada en *Mundo gráfico* el 31 de octubre de 1912.

Baldomero Pachón, de Torregrosa, Alonso, Paso y Abati (16-7-1913)
La gentuza, de Serrano y Arniches (12-11-1913)
La piedra azul, de Calle y Flores (15-12-1913)
El statu quo, de Estremera y Calleja (29-12-1913)
La gitanada, de Corrochano y Murrieta (2-1-1914)
El gran demócrata, de Rivas, Ruiz de Arana y Estremera (22-1-1914)
Feria de abril, de Valverde, Foglietti y Ventura de la Vega (6-2-1914)
El poco juicio, de Linares y Mesa (2-1914)
Las llaves del cielo, de Calleja, Larra y Fernández Lapuente (6-3-1914)
El tango argentino, Valverde, Foglietti, Larra y Fernández Lapuente (18-3-1914)
El potro salvaje, de Valverde, Luna, Paso y Abati (28-4-1914)
El séptimo no hurtar, de Calleja y Domínguez (11-5-1914)
El incendio de Roma, de Barrera, Muñoz Seca y Pérez Fdez. (23-5-1914)
La casa del sultán, de Marquina, Benaiges, Linares Becerra (16-6-1914)
La alegre primavera, de San José, Haro y Aznar (26-6-1914)
El cabeza de familia, de Paso y Abati (9-9-1914)
La suerte perra, de Bru, Vela, Paradas y Jiménez (3-11-1914)
La sobrina del cura, de Carlos Arniches (12-12-1914)
Mi amiga, de Cadenas y Asensio Mas (23-12-1914)
De Miraflores ¡Y a prueba!, de Quislant, Badía y Caamaño (25-2-1915)
El caballero del antifaz, de Armont y Manoussi (20-3-1915)
Isidrín o las cuarenta y nueve provincias, de Jiménez y Álvarez Quintero (8-4-1915)
Una cana al aire, de Ángel Caamaño (27-4-1915)
La gente baja, de Mesa, Linares Becerra y Burgos (1-5-1915)
El gusano de luz, de Foglietti, Asenjo y Torres del Álamo (14-5-1915)
Los de la burra, de Pérez Zúñiga (5-6-1915)
La casa de Quirós, de Carlos Arniches (20-11-1915)
La pobrecita Dolores, de Badía, González del Castillo y Fanosa (22-12-1915)
La perla ambarina, de Muñoz Seca y Pérez Fernández (12-1-1916)
La novela de bolsillo, de Rey y Mihura (3-2-1916)
Los niños de Écija, de Perrín y Palacios (29-02-1916)

Cinco minutos de conversación, de Carlos Arniches (11-3-1916)
Miss Cañamón, de Badía y González del Castillo (30-3-1916)
La señorita del cinematógrafo, de Luna y González del Castillo (15-5-1916)
Gramática parda, de José Ramos Martín (16-5-1916)
El valiente capitán, de Lepina y González del Toro (1-11-1916)
Salud y pesetas, de Sinesio Delgado (7-11-1916)
El rey de la martingala, de Font, Torres del Álamo y Asenjo (15-11-1916)
El viaje del amor, de Vela, Bru, Paradas y Jiménez (24-11-1916)
La buena estrella, de Manuel Garrido (15-12-1916)
La cogida del Castizo, de Caamaño y De la Prada (27-12-1916)
El panal de miel, de Cabás y Gutiérrez Roig (9-1-1917)
El millón de pesos, de Quislant, Badía, Lozano y De Larra (24-1-1917)
Los hijos de la piedra, de Guillermo Perrín (2-3-1917)
Las mujeres mandan o contra pereza, diligencia, de Pérez Fernández y Luque (12-3-1917)
Los últimos frescos, de Pedro Pérez Fernández (24-3-1917)
La historia del traje, de Paso y Abati (20-3-1917)
La venganza de la Petra, de Carlos Arniches (13-4-1917)
Ministerio de estrellas, de Pérez López y González del Castillo (11-5-1917)
Las morenas y las rubias, de Quislant, Badía, Gutiérrez del Castillo y Burgos (27-5-1917)
A pie y sin dinero, de Quislant; Badía, Gutiérrez del Castillo y Arroyo (19-10-1917)
¡Ellas!, de Foglietti, Jimeno, Asenjo y Torres Álamo (31-10-1917)
Paz y ventura o el que busca, la encuentra, de Foglietti, Fuentes y Pérez Fernández (17-11-1917)
La villa de los gatos, de Vela, Bru, Paradas y Jiménez (27-11-1917)
Esta noche es Nochebuena, de Jiménez y Ramos Martín (11-12-1917)
Los que tocan el tambor... de granaderos (19-12-1917)
El torbellino, de Quislant, Badía y Poveda (27-12-1917)
La venganza de Arlequín, de Valverde, Peña y López Monis (16-1-1918)
El viaje de los pinzones, de Quislant, Badía, Larra y Lozano (1-2-1918)
Las buenas almas, de Úbeda, García Álvarez y López Monís (2-8-1918)

Las hijas de España, de Quislant, Badía y Fanosa (22-2-1918)
La canastilla, de Paradas y Jiménez (4-3-1918)
Los amos del mundo, de Millán y Rendón (11-3-1918)
La perla del frontón, de Calleja, Foglietti y Fernández de la Puente (30-3-1918)
¡Hagan juego!, de Millán, Moyrón y Hoyos (3-4-1918)
Tras Tristán, de Jiménez y Ramos Martín (13-4-1918)
La bolsa o la vida, de Daniel Poveda (27-4-1918)
Su Alteza baila vals, de Ascher y González del Castillo (9-5-1918)
¡Mi Granada! (3-6-1918)
El Tenorio del toreo, de Federico Gil Asensio (30-10-1918)
Los dos pilletes, de Juan Bautista Enseñat (20-11-1918)
Concha la lamparillera o Felipe ¿que las das?, de Font, Asenjo y Torres (18-1-1919)
Los zánganos, de Asenjo y Torres del Álamo (30-1-1919)
El pintor flamenco, de Daniel Poveda (12-2-1919)
Muñecos de trapo, de Luna y Paso (22-2-1919)
Mi querido amigo, de Aznar y Haro (12-3-1919)
El rapto de las sabinas, de Quislant, Badía, González del Castillo y Jover (21-10-1919)
La Garduña, de Soutullo, Vert, Paso y Rosales (16-10-1919)
¡Llévame al Metro, mamá!, de Luna, Asenjo y Torres Álamo (27-11-1919)
Las aventuras de Colón, de Soutullo, Monterde, Paso y Rosales (23-12-1919)
El drama de la botica, de Fernández Lepina (13-1-1920)
La liga de las naciones, de Badía, Córdoba y Fernández Palomero (23-1-1920)
Los brazos caídos, de Antonio Estremera (11-2-1920)
Mi sobrino Fernando, de Antonio Fernández Lepina (7-11-1920)
Colilla IV, de Guerrero y Ramos Martín (3-12-1920)
Modistillas y perdigones, de Quislant, Badía y De Vargas (5-1-1921)
La peña de los cien, de Romero, Asenjo y Torres del Álamo (11-1-1921)
Los héroes de la pantalla, de Haro y Aznar (20-1-1921)
Clara Moores, de Antonio Fernández Lepina (8-2-1921)

Los dos lunares, de Roig y Quintilla (11-2-1921)
Los legionarios, de Sandoval (15-10-1921)
La costilla del próximo, de Guerrero y Ramos Martín (25-11-1921)
El maldito querer, de Aracil y Palacio Valdés (30-11-1921)
Los ilustres doctores, de Estremera y Linares Becerra (13-12-1921)
La metesillas y sacabancos, de José Ramos Martin (26-12-1921)
¡Que te crees tú eso!, de Quislant, Badía, Burgos y Linares Becerra (12-1-1922)
Pero, que no es eso, de Quislant, Badía, Burgos y Linares Becerra (13-2-1922)
Artagnan y los tres mosqueteros, de Burgos y Linares Becerra (24-2-1922)
El hogar del porvenir, de Juan José Lorente (7-3-1922)
Los bolcheviques, de Ruiz y Loygorri (7-3-1922)
El templo de Themis, de Alfredo Pallardó (7-1922)
¡Es mucho Madrid!, de Martínez, Fernández y González del Castillo (23-9-1922)
El niño de la suerte, de Barrera y Ramos Martín (2-11-1922)
Lolita la manicura, de Font de Anta y Ruiz (1922)
El hotel de los enamorados, Luna y González del Castillo (16-11-1922)
La chica del sereno, Soutullo, Vert y Calonge (2-12-1922)
Hoy, de Rosillo y Ramos Martín (23-12-1922)
Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno o el gato negro, de Asenjo y Torres del Álamo (23-12-1922)
Chin-Pom (28-12-1922)
Los arlequines de seda y oro, de Amichastis (16-1-1923)
Noche de ronda, de Aracil y Palacio Valdés (1923)
El templo de Themis, de Alfredo Pallardó (21-2-1923)
La salvación de España, de Álvarez y González del Castillo (22-9-1923)
Las flechas de oro, de Martínez, González del Castillo y De Burgos (28-3-1924)
Las mujeres españolas, de Martínez y De Burgos (12-4-1924)
Como se hace un hombre, de Guerrero, González del Castillo y Bergua (11-9-1924)

TSH o los pollos de las ondas, de Badía, Power y González del Castillo (17-10-1924)
La bella peluquera, de Font, Abati y Lucio (21-11-1924)
Garabatusa, de Oregón, López Patiño y Quintero (29-11-1924)
Ruperta es el alma, de Antonio Fernández Lepina (12-12-1924)
Las ilusiones de la Patro, de Pilar Millán Astray (9-1925)
Cada uno en su casa, de José Ramos Martín (19-9-1925)
La rubia del expreso, de Antonio Fernández Lepina (8-10-1925)
Las de Mochales, de Luis de Vargas (23-10-1925)
La prudencia, de José Fernández del Villar (24-11-1925)
Los lobos en la sierra, de Daniel Poveda (10-12-1925)
La niña pera, de Plañiol y Candela (22-12-1925)
Un plan fantástico, de Luis de Vargas (1926)
El castigador, de Rodrigo Lapeña (27-1-1926)
La pelirroja, de Javier de Burgos (12-2-1926)
Colasín, el chico de la cola, de Enrique Calonge (20-2-1926)
Tenía corazón, de José Mélida (18-3-1926)
El mal amor, de Linares Becerra y De Burgos (9-5-1926)
Dios los cría, de María Luisa Madrona de Alfonso (25-5-1926)
Manolas y chisperos, de González del Castillo (1-8-1926)
Charleston, de Luis de Vargas (10-9-1926)
Los mozos bien, de Antonio y José Ramos Martín (31-12-1926)
El hombre que todo lo enreda, de Julián Moyrón (19-1-1927)
Don Pablote, de Luis Salado (25-2-1927)
He visto a un hombre saltar, de Antonio Paso y Dicenta (11-3-1927)
La canela, de Luis Larra (15-4-1927)
¿Qué hizo usted de nueve a diez?, de Daniel Poveda (16-4-1927)
Los lagarteranos, de Luis de Vargas (9-9-1927)
Las hijas de Merino, de Francisco Serrano Anguita (17-12-1927)
El cuatrigémino, de Muñoz Seca y Pérez Fernández (24-12-1927)
La pena me mata, de Luque, Poveda y Mélida (29-12-1927)
Solera fina, de Abati y Fajardo (19-1-1928)
¡Tú serás mío!, de Paso y Estremera (7-2-1928)

La casa de los pingos, de Paso y Estremera (13-3-1928)
El fenómeno, de Mayral y Silva Aramburu (10-7-1928)
La atropellaplatos, de Paso y Estremera (9-1928)
De La Habana ha venido un barco, de Paso y Estremera (14-12-1928)
El sofá, la radio, el peque y el hijo de Palomeque, de Muñoz Seca y Pérez Fernández (22-1-1929)
Seis pesetas, de Luis de Vargas (6-1929)
De cuarenta para arriba, de Fernández Lepina y González Toro (6-2-1930)
Los que tenemos cincuenta años, de Reoyos y Ramos Martín (28-2-1930)
Los pocholos, de Luis de Vargas (21-3-1930)
¡Pare usted la burra!, de Felipe Meliá (5-1930)
Las pobrecitas mujeres, de Luis de Vargas (5-9-1930)
Me lo daba el corazón, de Honorio Maura (19-11-1930)
La academia, de Muñoz Seca y García Álvarez (4-12-1930)
Una mujer simpática, de Ramos Martín y Moreno (9-1-1931)
¡Que trabaje Rita!, de Estremera y García Valdés (31-1-1931)
Doña Herodes, de Antonio Paso (13-3-1931)
Miss Cascorro, de Quintero y Guillén (21-5-1931)
La marimandona, de José Ramos Marín (13-6-1931)
La cursi del hongo, de Luis de Vargas (8-10-1931)
María o la hija de un tendero, de Fernández Lepina (20-11-1931)
¡A divorciarse tocan!, de Lucio y Capella (10-12-1931)
El pacto de don Sebastián, de Antonio Estremera (31-12-1931)
El tren fantasma, de Arturo Ridley (15-1-1932)
¡Allá películas!, de González del Castillo y Muñoz Román (5-2-1932)
Broadway, de Charles Meré (26-2-1932)
La locatis, de Luis de Vargas (16-9-1932)
Yo soy la Greta Garbo, de Antonio Paso (25-10-1932)
El botones del hotel Amberes, de Arturo Mori (30-11-1932)
Un señor de horca y cuchillo, de Ángel Custodio (21-12-1932)
Herida de muerte, de los hermanos Álvarez Quintero (10-9-1933)
De escaleras abajo, de Francisco Serrano Anguita (15-9-1933)
La mujer, mujer, de Luis Manzano (10-10-1933)

La chica de Buenos Aires, de Enrique Suárez de Deza (27-10-1933)
Canela fina, de José Téllez Moreno (5-12-1933)
Mi abuelita la pobre, de Luis de Vargas (23-12-1933)
Por un beso de tu boca, de Fernando Márquez Tirado (1-3-1934)
La tragedia del segundo, de Franz Vosper (31-3-1934)
Papá está perdido, de Antonio Fernández Lepina (26-4-1934)
La casa de doña Andrea o la suerte de la fea, de Meliá y Buil (18-05-1934)
Madrileña bonita, de Luis de Vargas (15-9-1934)
Los pellizcos, de Navarro y Torrado (26-10-1934)
Diálogo de circunstancias (21-11-1934)
El paleto de Borox, de Ramos de Castro y Carreño (25-4-1935)
La niña Calamar, de José de Lucio (18-5-1935)
Doña Mariquita, de Luis de Vargas (11-9-1935)
Los gatos, de Alfayate y Marco Davó (3-10-1935)
Mamá Inés, de Enrique Suárez de Deza (26-10-1935)
¡Feliz Año Nuevo!, de Navarro y Torrado (12-12-1935)
Korolenko, de Sánchez de Neyra y Mora (28-12-1935)
La plataforma de la risa, de Antonio de Hoyos (12-1-1936)
Felicidad, de Soler y Prado (24-6-1937)
Generosa en los madriles o te has colao Ladislao, de González del Toro y De Burgos (10-7-1937)
Los ahuecaos, de Paradas y Sepúlveda (25-11-1937)
Un tío con tragaderas, de Povedano y Moncayo (16-4-1938)
Yo soy un señorito, de Adame y De la Cruz (1-10-1938)
La chulapona y el coscón, de Quiroga y Chicote (27-4-1940)
Siete veces, de Álvarez Quintero (18-4-1940)
Mis abuelos son dos niños, de Ramos Martin (18-4-1940)
La tía de Belmonte (8-11-1940)
Tita Quina, de Luis de Vargas (13-12-1940)
¿Quién?, de Ramos Martín (8-1-1941)
Puente de plata, de Antonio Quintero (13-2-1941)
El hombre aquel, de Ramos Martín (18-3-1941)
La gracia de Gracia, de Paso y Estremera (15-10-1941)

La flor del romero, de Ramos Martín (31-10-1941)
El demonio del teatro, de Jacinto Benavente (28-10-1942)
Doña Paloma, de Enrique Paradas (7-12-1942)

Obras incluidas en su repertorio que no estrenó

Chateau Margaux, de Fernández Caballero y Jackson Veyán
Dos canarios de café, (1890)
De Herodes a Pilatos, de Fernández Caballero, Larra y Gullón (1893)
Al agua patos, de Rubio y Jackson Veyán (1893)
El rey que rabió, de Chapí y Vital Aza (1893)
Los baturros, de Nieto, Jackson Cortés y Jackson Veyán (1893)
El plato del día, de Marqués, Ruesga y Lastra (1893)
El cosechero de Arganda, de Rubio y Jackson Veyán (1893)
Las doce y media y sereno, de Chapí y Manzano (1893)
Los secuestradores, de Nieto, Arniches y Lucio (1893)
Los carboneros, de Barbieri y Pina (1893)
Los hijos de Elena, de Miguel Echegaray (1893)
Música clásica, de Chapí y Estremera (1893)
La Gran Vía, de Chueca, Valverde y Pérez (1894)
Caramelo, de Chueca, Valverde y De Burgos (1897)
Los martes de las Gómez, de Mariano Barranco y Caro (1897)
El fantasma de la esquina, de Rubio y Jackson Veyán (1897)
Los camarones, de Valverde, Torregrosa, Lucio y Arniches (1898)
Agua, azucarillos y aguardiente, de Chueca y Ramos Carrión (1898)
El paraíso perdido, de Estellés, Rubio, Merino y Jackson Veyán (1898)
Tío yo no he sido, de Rubio y Pérez (1898)
La marcha de Cádiz, de Valverde, Lucio y Álvarez (1898)
La soirée de Cachupin, de Ramón de Navarrete (1898)
Las grandes cortesanas, de Valverde y Fernández Shaw (1902)
La sombra de Torquemada, de Ildefonso Bermejo (1904)
La canción a la vida, de Calleja, Barrera, Olivares y Fernández (1909)
Serafín el pinturero, de Carlos Arniches (1916)

El caballo de cartón, de Vallejo y Gómez Erruz (1918)
Las travesuras de Juana, de García Doncel y Valladares (1918)
Con toda felicidad, de Julián Moyrón (1919)
La vuelta al mundo, de Barbieri, Roig y Larra (1924)
El muñuelo, de don Ramón de la Cruz (1925)
Pepa la frescachona, de Ricardo de la Vega (1925)
¡A la sombra!, de Guerrero y Ramos Martín (1925)
Las sorpresas del divorcio, de Ceferino Palencia (1926)
Juan de Madrid, de Luis de Vargas (1927)
El tarjetero de marfil, de Xavier de Montepín (1935)

Índice onomástico

Adamuz, Ana 106.
Aguirre, Fernando 90.
Alba, Irene 49, 79, 140.
Alba, Leocadia 19, 160.
Alberti, Rafael 176.
Alcocer, Alberto 69, 187.
Alpuente, Ricardo 80.
Álvarez de Villamil, Sergio 19.
Álvarez Quintero, hermanos 26, 134, 188.
Amaya, Gabino 80.
Anabitarte, Ildefonso 26.
Anchorena, Amalia 85, 95, 98.
Aparicio, Afrodisio 91.
Arana, Lucrecia 114, 135.
Arderius, Francisco 21, 94.
Arias, María 185.
Armiñán, Luis de 26, 36.
Arniches, Carlos 33, 106, 128, 129, 131, 135, 141, 166, 185.
Aruej, Luis 98.
Arregui, Enrique 98.
Arregui, Luisa 66.
Asensio, Ramón 154.
Asquerino, María 91.
Auñón, Pilar 46.
Badía, Pedro 104.
Bárcena, Catalina 16, 88, 142.

Barraycoa, Francisco 56, 103, 103.
Benavente, Jacinto 184, 187.
Benlliure, Mariano 34, 192, 196.
Bergés, Augusta 64.
Bergés, Eduardo 84.
Bermúdez, Carmelo 128.
Bernhardt, Sarah 139.
Berriatúa, Luciano 96.
Bonaparte-Wyse, Marie Laetitia 32.
Borda, Dolores 85, 86, 128.
Borda, Ramón 85.
Borrás, Enrique 19, 142.
Bosch, José 65.
Bru, Isabel 135.
Brull, Apolinar 169.
Cabero, Victoriano 29.
Cadenas, José Juan 100, 135.
Calleja Gómez, Rafael 111, 132, 138, 145, 150, 153, 167, 168.
Calvo, Ricardo 191, 19, 140.
Campos, Gaspar 79.
Campúa, José 60.
Carnés, Luis 176.
Carrera, Guillermo 93.
Carreras, Emilio 93.
Carrere, Emilio 140, 199.
Castellanos, Rafaela 85, 95.
Castro, Julio 59, 85, 86, 90, 95, 98.
Cereceda, Guillermo 169.
Cibrián, Benito 105.
Cid, Emilia 85, 91, 65.
Cid, Pepita 85, 91, 65.
Cirera, Julia 65.
Closas, Alberto 179.

Cobeña, Benito 79.
Cobeña, Carmen 15, 16, 142.
Codina, Pedro 181.
Collado, Fernando 175.
Contreras, Eugenio 75.
Cuenca, José 90.
Cuevas, Agapito 49.
Chalons, Manuel 57, 132, 169.
Chapí, Ruperto 165, 169.
Chicote, César 63.
Chicote, Juan 63.
Chueca, Federico 132, 149, 165, 168, 169, 48.
De Burgos, Carmen 42, 48, 115, 115, 132.
De Córdoba, Luisa 71.
De Larra, Luis 136, 150, 162, 180.
De Leza, Marisa 116, 117.
Delgado, Fernando 90.
De Los Santos, Amparo 65.
De Padilla y Clara, Matías 21, 37, 37, 38, 165.
De Quinto, José María 106.
De Vargas, Luis 79, 91, 143.
De Victoria, Tomás Luis 73.
Delgado, Pilar 18.
Del Riego, Adela 63.
Díaz, Carmen 110.
Díaz, Dolores 66, 67.
Díaz de Mendoza y Serrano, Fernando 18, 19, 107, 140.
Ducazdal, Felipe 46, 48.
Echegaray, José 24.
Esparza, Emerita 16.
Espejo, Juana 65.
Estrada, Dolores 49.
Falcón, César 176.

Falcón, Irene 176.
Fanosa, Antonio 42, 75, 85, 111, 168.
Fernández Caballero, Manuel 45, 46, 169.
Fernández Blanco, Ricardo 151.
Fernández de Córdoba, Fernando 91, 110, 143, 181.
Fernández de Sevilla, Luis 166.
Fernández Shaw, Casto 154.
Fernández Villegas, Francisco 56, 191.
Fernán Gómez, Carola 91.
Ferrero, Luis 77.
Flaquer, Juana 75.
Flores García, Francisco 45, 46, 47, 49, 116.
Foglietti, Luis 169.
Franco, Matilde 86, 95, 98, 106.
Frégoli, Leopoldo 57, 132, 138.
Frontera, Juan 101.
Gámez, Celia 79.
Garcés, Isabel 79.
García, Pepe 93.
García Sanchiz, Federico 191.
Gascó, Tina 63.
Gelabert, Hortensia 142.
Gil, Manrique 77.
Góngora, Manuel 181.
Grases Riera, José 96.
Guerra, Mercedes 46.
Guerrero, María 15, 18, 19, 105, 107, 140.
Haro, Rafaela 89.
Hijosa, Pepita 17, 18.
Infiesta, Josefina 90.
Jiménez, Gerónimo 154.
Isaura, Mary 101.
Isbert, José 79, 88.

Lacalle, María 193.
Ladrón de Guevara, María Fernanda 16.
Lajos, Julia 79, 91.
Lamadrid, Carlota 75.
Lancho, Ángel 68.
Lázaro, Hipólito 140.
Lázaro Carreter, Fernando 167.
Leal, Milagros 85, 87, 88, 138, 186.
Leira, Arturo 66.
León, Valeriano 33, 79, 90, 142.
López, Narciso 93.
López, Rita 95.
López Heredia, Irene 16, 191.
López Marín, Enrique 57, 132, 146.
López Somoza, Rafael 79.
López Torregrosa, Tomás 169, 138, 150, 152, 156.
Losada, Cándida 101.
Losada, Emilio 101.
Luján, Juan José 22.
Luna, Aniceto 66, 132.
Luna, Isabel 65, 66.
Luna, Pablo 169.
Llaneza, Luis 95, 98, 128.
Llopis, Carlos 79.
Maltrana, Sebastián 31, 32.
Manini, Joaquín 46, 65.
Manso, Juanita 84, 89.
Manso, Ricardo 83.
Marí, Josefina 88.
Marqueríe, Alfredo 194.
Marquina, Eduardo 70, 191.
Martín, Paula 85, 87, 98.
Martínez Céspedes, José 77.

Martínez Sierra, Gregorio 88, 100.
Mata, José 65.
Matrás, Blanca 40.
Maura, Honorio 167.
Medero, Araceli 32.
Medero, Emilia 29, 31, 32, 41.
Medero, Julia 32, 85.
Medina, Antonio 116.
Melchor, Luisa 40, 85, 88.
Melgares Nieva, Francisco 235.
Melgares Prado, Francisco 85, 89, 170.
Meliá, Pepita 105.
Meller, Raquel 16.
Membrives, Lola 16, 145.
Mesejo, Emilio 46.
Mihura Álvarez, Miguel 101.
Millán, Gloria 75.
Millán Astray, Pilar 79.
Miralles, Concepción 40.
Molins, Amparo 66.
Monteagudo, José 104.
Morano, Antonio 19.
Moreno, Matilde 16, 78.
Moreno Ballesteros, José 74.
Moreno Torroba, Federico 74.
Morgan, Lina 18, 186.
Muro, Eloísa 91, 110.
Nart, Jaime 95.
Nelken, Margarita 164.
Nieva, Consuelo 90.
Ontañón, Santiago 179.
Ordóñez, Marcos 41.
Ortiz, José 98, 128.

Ortiz, María 56, 66.
Oviés, Gregorio 58.
Ozores, Mariano 77, 188.
Pacheco, Joaquín 66.
Palencia, Ceferino 34, 69.
Palou, María 16, 78, 145, 191.
Paradas, Enrique 176, 177, 184.
Pastor, Lucía 46, 184.
Peña, Luis 89.
Perales, Pilar 40.
Pérez Olivares, Rogelio 153.
Peribáñez, Pacomio 86.
Pericet, Ángel 95.
Pino, Joaquina 48.
Pino, Rosario 15, 16, 19.
Pirandello, Luigi 78.
Ponzano, José 75, 95, 98.
Porset, Fernando 40.
Portela, Consuelo 16, 107.
Pozas, Blanca 16, 145.
Prado, Francisco 29.
Prado Medero, Araceli 30.
Prats, Carlos 71.
Prieto, Diego 57, 165.
Quislant, Manuel 104.
Rambal, Enrique 100.
Ramos Martín, José 166, 183.
Recober, Rodolfo 85, 89.
Redondo, Aurora 33, 79, 91, 142, 160.
Ripoll, Jaime 85, 95, 98.
Riquelme, Antonio 22, 116.
Rivas Cherif, Cipriano 70.
Rodríguez, Asunción 65.

Rodríguez, Hipólito 51.
Rodríguez, Manuel 66, 68, 75.
Rodríguez Miranda, Felipe 33.
Roig, Vicente 50.
Romea, Julián 18, 55.
Romero, María Luisa 106.
Romero, Sofía 93.
Ruiloa, Lino 56, 57, 64, 65, 93.
Ruiz, Julio 46, 47.
Ruiz Moragas, Carmen 16, 140.
Saavedra, Lola 128.
Saavedra, Teresa 135.
Sagi Barba, José 75.
Saint-Aubin, Alejandro 161.
Sánchez Imaz, Araceli 86, 89.
Sánchez Mula, Mariano 65.
Sánchez Palma, José 93.
Sánchez Torrecilla, Luis 185.
San José, Diego 140.
San José, Teodoro 169.
Sawa, Alejandro 56.
Segovia, Julia 51.
Serrano, José 106, 107, 128, 169.
Soler, Bartolomé 102.
Soler, José 86, 98.
Soler, Rosario 16.
Soler Leal, Amparo 88.
Soler Lluch, Salvador 88.
Soler Marí, Salvador 85, 88, 143, 183.
Solís, Carmen 43, 85, 193, 194.
Sorrives, Carmen 101.
Soto, Guillermina 104.
Soto, Luchy 89.

Taberner, Amparo 135.
Taberner, Manuel 57.
Thuillier, Emilio 19, 142, 191.
Torres, Concha 103.
Trabado, Carlos 67.
Treviño, José 49.
Tubau, María 15, 16.
Vallejo, José 22.
Valverde, Balbina 16, 168.
Valverde, Joaquín 33, 48, 66, 99, 135, 145, 146, 156, 168.
Velasco, Eulogio 99.
Velasco, Francisco 99.
Velázquez, Lorenzo 95.
Vello, Consuelo 16.
Vico, Antonio 47, 94.
Vila, Juan 99.
Vives, Amadeo 101, 169.
Vizcaíno, Consuelo 104.
Xirgu, Margarita 15, 19.
Zamacois, Eduardo 115, 127.

Bibliografía

ÁLVAREZ QUINTERO, J. y S. (1955). *Biografía de Loreto Prado.* Madrid: Instituto editorial Reus

BURGOS, C. de. (1917?). *Confidencias de artistas*. Madrid: Sociedad Española de Librería:66)

COLLADO, Fernando (1989). *El teatro bajo las bombas*. Madrid: Kaydeda Ediciones

CHICOTE, Enrique (1944?). *La Loreto y este humilde servidor.* Madrid: M. Aguilar Editor

— (1952). *Cuando Fernando VII gastaba paletó* Madrid: Instituto Editorial Reus

— (1955). *Biografía de Loreto Prado.* Madrid: Instituto Editorial Reus

FLORES GARCÍA, Francisco (1909?). *Memorias íntimas del teatro.* Valencia: F. Sempere y compañía editores

FRANCOS RODRÍGUEZ, José. (1955). *Biografía de Loreto Prado*. Madrid: Instituto editorial Reus

JACKSON VEYÁN, J. (1894) *Un punto filipino*.

ORDOÑEZ, Marcos (2002). *Comedia con fantasmas.* Barcelona: Plaza y Janés

PORSET, F. (1912). *De telón adentro*. Madrid: Hijos de R. Álvarez

RAMOS, V. (1966). *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Madrid: Ediciones Alfaguara.

ZAMACOIS, Eduardo (1907). *Desde mi butaca.* Madrid: M. Pérez Villavicencio

Hemeroteca

ARMIÑÁNA, Luis de (9-6-1946). Angelitos al cielo. *ABC*. p. 17

AZORÍN. (4-7-1943). Loreto Prado. *ABC.* p. 3

BEJARANO, L. (18-2-1926). La cátedra de Declamación para D. Enrique Chicote*. El Liberal.* p.2

CABALLERO, P. (21-4.1917). Crónica teatral. *La lectura dominical*. p. 248

CASTROVIDO, R. (11-4-1925). Los teatros afortunados de las afueras. *La Voz*. p.1

CHICOTE, Enrique, (31-7-1935). La escena madrileña. *Heraldo de Madrid.* p. 9

— (1943). *Dígame*

CIUDAD, E. DE. (9-9-1933). Una temporada que hace treinta y cinco. *La Voz*. p. 3

DIEZ CRESPO M. (27-6-1943). Loreto Prado. *Diario Arriba*

ESPINA, A. (13-9-1935). Escena y bastidores. *El Sol*. p. 2

GUERRA, A. (8-9-1906). Los teatros. *El Globo*. p.1

J.L.M. (12-8-1925). Lo que preparan las empresas. *La Voz*. p.2

LEAL, Milagros. (9-9-1935). Milagros Leal escribe para La Voz. *La Voz*. p.5

LOPE, N. (20-4-1924). Dentro de cien años. *Buen Humor.* p:18

FRAY CIRILO (17-3-1893). Teatro. *La Rioja*. p. 2

MARQUINA, R. (21-9-1925). Movimiento teatral. *Heraldo de Madrid*. p.6

MUÑIZ, A. (19-1-1931). En el Cómico. *Heraldo de Madrid*. p.5

— (11-12-1931). Las novedades escénicas de anoche. *Heraldo de Madrid*. p.5

RANA, Juan. (22-4-1897). *Pacotilla teatral*. p. 3

OJEDA, J. (26-11-1937). Lara: Los ahuecaos. *La Libertad*. p.4

ONTAÑÓN, S. (14-10-1937). Experiencia personal. *El Mono Azul*

PADILLA Y CLARA, Matías de (10-1-1892). Entre bastidores. *Heraldo de Madrid*

— (5-11-1894). Loreto Prado. *La Correspondencia de España*. p.1

— (1-6-1895). Loreto Prado, su presente y su porvenir. *La Correspondencia de España*. p.1
— (10-1-1892). Entre bastidores. *Heraldo de Madrid*. p.2
Pedro Apenas. (19-1-1910). Desde las bambalinas. *Heraldo de Madrid*. p.4
Polo, E. (8-8-1926). Consultorio de Buen humor. *Buen humor*. p. 7-8

Rivas Cherif, C. (27-2-1926). La cátedra de declamación... para un profesor de esgrima. *Heraldo de Madrid*. p. 5
Rojas, M. de (16-4-1904). Género chico. *El Día*. p. 2-3
Saint-Aubin, A. (25-7-1907). La brocha gorda. *Heraldo de Madrid*. p.1

— (18-5-1913) Beneficio de Loreto. *Heraldo de Madrid*. p.2
Sawa, Alejandro. (12-11-1893). A Loreto Prado. *La Caricatura*. p.16
Sepúlveda, E. (12-10-1898). Los del Romea. *La Época.* p. 1
Soler, A. (3-6-1914). A Beneficio de Loreto Prado. *El Globo*. p.1)
Tamayo, V. (19-4-1935). De la Infantil a Romea. *La Voz*. p. 3
Trenas, J. (10-12-1969). Milagros Leal: la voluntad de variar. *ABC*- p. 133
Zadig. (22-2-1911). Noche teatral. *Heraldo de Madrid*. p.2
Zeda. Veladas teatrales. (2-9-1894). *La Época*. p. 2
— (27-7-1908). Cambios de sexo. *La Época*. p.1
— (10-5-1908). El beneficio de Loreto Prado. *La Época*. p.1

Informaciones y artículos anónimos

A la saladísima tiple, señorita Loreto Prado. (14-7-1889). *La Tempestad*
Contra la falda-pantalón. (23-2-1911). *La Época*. p.2
Diversiones públicas. (17-9-1892). *El Liberal*. p. 2
Diversiones públicas. (9-4-1894). *La Época*. p.3
Diversiones públicas. (8-9-1909). *La Época*. p.3
Ecos teatrales. (29-7-1886). *La Época*. p. 3
El homenaje a Loreto y Chicote. (19-10-1929). *La Nación*. p. 6

El Diario del Teatro (20-1-1895)
El premio María Guerrero. (27-12-1928). *La Nación*. p. 5
Inauguración de la temporada en el nuevo teatro Cómico. (2-10-1922). *Heraldo de Madrid*. p. 2
Inauguraciones teatrales. (31-8-1907). *Heraldo de Madrid*. p. 1
Información teatral. (27-11-1921). *El Sol.* p.7
Loreto ha muerto. (26-6-1943). *La Vanguardia*. p. 5
Loreto ha muerto. (26-6-1943). *La Vanguardia*. p. 5
Loreto Prado falleció ayer. (26-6-1943). *Diario YA.* p:2
Loreto y Enrique Chicote en el Cervantes. (3-3-1933). *La Voz*. p. 3
Los ahuecaos. (26-11-1937). *El Sol*. p. 3
Los domingos del Cómico. (16-12-1918). *El Fígaro.* p. 8
Los estrenos. (17-10-1908). *Heraldo de Madrid*. p. 1
Los teatros. (3-6-1916). *Heraldo de Madrid*
Los teatros de Madrid. (15-12-1890). *La España artística*. p. 2
Madrid Cómico. (10-1-1891)
Notas teatrales. (11-5-1922). *La Vanguardia*. p. 9
Notas teatrales. (2-6-1943). *ABC Sevilla.* p. 15
Noticias locales. (6-2-1891). *La Mañana.* p.3
Paco Melgares. (8-4-1944) *Dígame*. p. 12
Provincias. (8-11-1890). *La España Artística*. p.2
Teatro Cómico. (13-3-1903). *El Liberal*. p.3
Teatros de Madrid. (28-9-1892). *La España Artística*. p. 4
Teatro Maravillas. (13-9-1887). *La Iberia.* p. 3
Teatro Martín. (21-10-1896). *La Iberia*. p. 2
Teatro Martín. (21-10-1896). *El Imparcial*. p.2
Testimonios y manifestaciones de pésame. (26-6-1943). *ABC Sevilla*. p. 9
Veladas teatrales. (27-12-1921). *La Época*. p.1

Academia
de las **Artes Escénicas**
de España

LIBROS DE LA ACADEMIA

1 Libro Blanco de las Artes Escénicas de España

2 Espejismos de la identidad coreográfica: estéticas y transformaciones de la farruca

3 Análisis de la situación de las artes escénicas en España

4 Escritos sobre teatro de Josep Lluís Sirera

5 Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo

6 La ficción contada desde un escenario puede reflejar la realidad más profunda. Textos dramáticos y escritos sobre teatro de Carlos Álvarez-Nóvoa

7 Soñadores y estrellas

8 Homosexualidad y teatro en España

9 Las proposopoyecas de María Velasco (Autoficción y teatro)

10 José Monleón o el iluminador de sombras

11 Recuerdos de la revista *Teatro*

12 La resignificación de Calderón en la escena española reciente (1981-2018)

13 José Zorrilla, de la modernidad a la posmodernidad en la escena

14 El modelo teatral rítmico. Sociología y estética en la creación escénica contemporánea.

15 Loreto Prado, la reina del teatro por horas

LORETO PRADO, LA REINA DEL TEATRO POR HORAS

Entre los criterios que guían las publicaciones de la Academia figura el de rescatar la memoria de la escena española y este libro dedicado a la singular actriz Loreto Prado cumple con este propósito. La Prado es una de las grandes actrices del período que va de finales del siglo XIX a la postguerra, época dorada del teatro en la que cristalizó el "teatro por horas". Compañera artística de Enrique Chicote, ambos hicieron a lo largo de su vida un vastísimo repertorio de casi medio centenar de títulos, adaptados a los gustos del público, pero sin dejar de inventar fórmulas para sorprenderlo. Su encanto, simpatía y una gran técnica interpretativa la convirtió en una actriz muy querida. Antonio Castro traza aquí la vida y obra de esta menuda mujer que triunfó en el "teatro por horas", género cómico y eminentemente popular, que surgió para sortear la crisis ofreciendo obras cortas a precios bajos y en el que ella reinó como ninguna otra de sus contemporáneas.

9 788412 152234

Con la ayuda de:

Gobierno de España · Ministerio de Educación, Cultura y Deporte · inaem

Fundación SGAE